GERMANISCHES MUSEUM

FÜHRER

DURCH DIE KUNST- UND KULTURGESCHICHTLICHEN SAMMLUNGEN

VERLAG DES GERMANISCHEN MUSEUMS

Führer

durch die

kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen

des

Germanischen Museums

Ausgabe
1924/25

Mit 2 Plänen

Herausgegeben von der
Direktion des Germanischen Museums

Verfaßt von
Professor Dr. Fritz Traugott Schulz

Gedruckt in W. Tümmels Buchdruckerei
Verlag des Fränkischen Kuriers (Otto Wilhelm Rauhenzahner), G. m. b. H.
Nürnberg

Der Zutritt zu den kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums findet vom Kornmarkt aus, und zwar durch den Haupteingang rechts vom Verwaltungsgebäude, statt. Man gelangt zunächst in den großen, 1915—1921 von Geheimrat Dr. Germann Bestelmeyer errichteten, sich zuerst von Norden nach Süden, dann von Westen nach Osten erstreckenden Neubau. An diesen schließt sich nach Süden hin der umfangreiche Komplex der Gebäude des Alten Museums an, die sich um das altehrwürdige, 1380 von Marquard Mendel gegründete Kartäuserkloster gruppieren und teils den Plänen des früheren 1. Direktors Geheimrats Dr. v. Essenwein, teils denen des früheren 1. Direktors Geheimrats Dr. Dr. v. Bezold ihre Entstehung verdanken. Dem Trakt an der Frauentormauer sind auch Teile des 1872—1875 abgebrochenen Augustinerklosters hinzugefügt worden. Der Neubau ist sowohl im Erdgeschoß wie im Obergeschoß mit den alten Museumsbauten durch je zwei Zwischengebäude verbunden. Sämtliche Räume sind seit Vollendung des Innenausbaues und der Einrichtung des ersteren und der teilweisen Umgestaltung der letzteren untereinander in zusammenhängender Folge zugänglich.

Vom Haupteingang wird als erster Raum die Ehrenhalle [2] des Bestelmeyerschen Neubaues *2*)* erreicht. Mit den denkbar einfachsten Mitteln ist hier eine ernste und feierliche Gesamtstimmung erreicht.

Unter dem Treppenvorbau die schlichten, aber kunstgeschichtlich nicht unbedeutenden **Grabsteine** des

*) Die herausgesetzten Zahlen bezeichnen die Nummern der Säle und Kabinette. Diese sind in die beigefügten Pläne eingeschrieben. Da diese Numerierung eine vollkommen neue ist, sind damit die früher getrennt herausgegebenen Wegweiser durch den Neubau am Kornmarkt und die Sammlungen des alten Museums hinfällig geworden.

1296 † Konrad von Neumarkt, Gründers des Katharinenklosters in Nürnberg, und der 1294 † Klosterfrau Anna Groß, geb. Ebner, aus dem Franziskanerkloster ebendort. Wir haben in diesen beiden Bildwerken die bislang zu erreichenden ältesten Denkmäler der Nürnberger Steinplastik vor uns. Totenschilde und weitere Grabsteine, darunter die Sandstein-Deckplatte des Steinsarges eines Kölner Abtes aus dem 9.—10. Jahrhundert (an der Wand gegenüber dem Treppenaufgang) vervollständigen die bewußt spärliche Ausstattung. Vor der Türnische der Ostwand (d. h. links vom Eingang) eine lebendig bewegte Gartenskulptur aus dem Park des Schlosses Seehof. Das heiter lächelnde Antlitz der jugendlichen Schönen, welche den Juli allegorisiert, ist nach links gewandt. Es handelt sich um ein Werk des würzburgischen und bambergischen Hofbildhauers Ferdinand Dietz († 1780).

Geradeaus weiterschreitend, erreicht der Besucher
3 das **Lapidarium** [3], das bei dreischiffiger Anlage von grätigen Backsteinkreuzgewölben mit weiß eingestrichenen Fugen überdeckt ist. Es gibt einen Überblick über den Werdegang der deutschen, insbesondere der fränkischen **Steinbildnerei** vom Beginn des 14. Jahrhunderts bis in das 17. Jahrhundert hinein. Diese Sammlung, die sich einerseits aus Besitzstücken des Museums, andererseits aus den Steinskulpturen, welche bei den letzten Restaurierungen der Sebaldus- und Lorenzkirche in Nürnberg an Ort und Stelle durch Nachbildungen ersetzt worden sind, als Leihgaben der Verwaltung des Vereinigten protestantischen Kirchenvermögens der Stadt Nürnberg zusammensetzt, wird an Reichhaltigkeit des Studienmaterials von keiner anderen übertroffen. An dem Pfeiler rechts vom Eingang die graziös bewegte schlanke Madonna von einem Hause am Weinmarkt in Nürnberg, welche, kurz vor der Mitte des 14. Jahrhunderts entstanden, auf die gefällige Anmut des Meisters der Sebalder Seitenschiffe eingestellt ist. An der Breitseite des links daneben im Raume stehen-

den Pfeilers ein leider nur als arg verstümmelter Torso auf uns gekommenes Relief der Auferweckung des Lazarus, das früher an dem Pfeiler neben der Wohnung des Mesners an der Südseite der Sebalduskirche seine Stelle hatte und mit der Jahrzahl 1520 versehen war. Anscheinend haben wir eine Arbeit des Meisters des Ölberges in Katzwang, eines Schülers von Adam Kraft, vor uns. An der inneren Stirnseite des gleichen Pfeilers aber bemerken wir eine kleine Sitzmadonna von der Moritzkapelle in Nürnberg, eine der besten Schöpfungen ihrer Zeit. Sie stammt aus der Werkstatt des Meisters des Ostchores von St. Sebald und gehört der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Nachdem wir noch kurz den originalen Skulpturen vom Schönen Brunnen (1385—1396) an der Innenseite dieses und des gegenüberstehenden Pfeilers, Werken, die trotz der architektonischen Gebundenheit von einem starken inneren Feuer durchlodert sind, unsere Aufmerksamkeit geschenkt, wenden wir uns den vier großen Figuren der Heiligen Stephanus und Lorenz sowie der Verkündigung vom Hauptportal der Lorenzkirche an der rechten Längswand des Lapidariums zu. Die Körper erscheinen noch als Blöcke von nicht zu erschütternder Standsicherheit. Aber die Antlitze sind individuell meisterhaft behandelt. Der Verkündigungsengel lächelt wirklich, und die Wirkung der frohen Botschaft spricht sich in naiv-ungekünstelter Form auch im Antlitz der Maria aus. Hinzu kommt die schwebende Biegung der Hüfte und als Gebärde der höchsten Verwunderung die auf die Brust gelegte Hand. Etwas von dem würdevollen, groß formenden Geist der Straßburger Münsterfiguren ist auch auf diese Statuen, vermittelt vielleicht durch Freiburg, übergegangen, verflacht allerdings durch die derbere Hand des Franken. Der Einfluß der Bewegung vom Rhein (Köln) herüber ist unverkennbar. Der Meister des Westportals von St. Lorenz arbeitete an diesen vier Bildwerken in den Jahren 1350 bis 1355. Das nächste Bogenfeld wird

beherrscht von der Kolossalfigur des Rieterschen Schmerzensmannes von der nördlichen Sakristei der Sebalduskirche. Die kernige Modellierung des Körpers und die reiche Fülle der den Bewegungen der Gestalt folgenden Faltenbrüche erinnert an den Schlüsselfelderschen Christophorus v. J. 1442 am südlichen Turmportal der Sebalduskirche. Doch ist unsere Figur bereits vor diesem, nämlich i. J. 1437, geschaffen worden. Es folgt das älteste und stilistisch wichtigste Stück des Raumes: die 1309 datierbare Petrusfigur mit Buch, Schlüssel und nach links gewandtem Kopf an der Südseite des südwestlichen Lapidariumspfeilers. Sie ist der früheste Versuch einer Freifigur in Nürnberg und bekundet ein bewußtes Streben nach Eleganz und Formenschönheit sowie nach gefälliger äußerer Erscheinung. Quelle und Anregung sind in den Skulpturen der Freiburger Münsterpforte zu suchen. Wir haben eines der Hauptwerke des Meisters der Seitenschiffe von St. Sebald vor uns. Begeben wir uns nach dem nächsten Pfeiler, so fesselt hier unseren Blick zunächst die zierliche, aus Roßtal in Mittelfranken stammende Freifigur einer Madonna. Sie ist ein Schulwerk des Meisters der Petrusfigur und interessant vor allem durch die Greifbewegung des Kindes nach dem Kronreif der Mutter und die damit in ursächlichem Zusammenhang stehende, auf natürlicher Beobachtung basierende Zurück- oder Abdrängung des Kindes, die auch auf die ganze Haltung des Körpers übertragen wurde. Die nächste Figur, eine vom ehemaligen Klarakloster in Nürnberg stammende Madonna, spielt in ihrem lebhaft gebauschten Faltenwurf bereits in die Richtung des Veit Stoß (Anfang des 16. Jahrhunderts) hinüber, indes der rechts daneben stehende kleine Verkündigungsengel vom Hause Burgstraße 1 in der Art der scharfen Winkelbrüche und der wellenförmigen Säumung der gerafften Gewandteile derart stark an die Reliefs des Sebalder Chörleins (1361—1379) erinnert, daß an ein und dieselbe Hand gedacht werden darf. Richten

wir nun unseren Blick nach rechts, so finden wir im benachbarten Bogenfeld der Ostwand die Adam Kraftschen Figuren der Verkündigung, welche laut Eintrag in sein Geheimbuch Sigmund Oertel im Jahre 1504 an seinem Hause bei der Wage südwärts der Sebalduskirche in der Winklerstraße anbringen ließ, und für die er „Meister Adam stainmetz" 32 Gulden zahlte. Während die Maria in Gesichtsbildung, Ausdruck und Haarbehandlung der Rebeckschen und Landauerschen Madonna verwandt ist und das Gesicht des Engels Verwandtschaft mit den Typen der Grablegung von 1508 zeigt und endlich die Gewandbehandlung beider Figuren in ihrer breiten, massigen Art der des Landauer Grabmals nahesteht, sind die anmutig bewegten Engel an den Sockeln denen vom Sakramentshaus in der Lorenzkirche in Gesichtsbildung und Motiven ähnlich (Dorothea Stern, Adam Kraft, S. 91 ff.). Zwischen dieser Gruppe auf laubwerkbelegter Konsole die schlanke, vornehm aufgefaßte Figur einer Heiligen (um 1500), die sich vormals an einem zum ehemaligen Klarakloster in Nürnberg gehörigen Gebäude befunden hat. Links unten an der gleichen Wand das kleine Kalkstein-Epitaph des 1554 gestorbenen Abtes des Klosters Kastl Johannes Menger, das von dort in den Hof eines Nürnberger Hauses in der Nähe der Egidienkirche verschleppt worden war, ein um 1542 geschaffenes Werk des Eichstätter Bildhauers Loy Hering, der bekanntlich zu den Hauptbahnbrechern des Renaissancestiles in Süddeutschland zählt und einer der edelsten und feinsten deutschen Bildhauer des 16. Jahrhunderts ist. Vor dem Pfeiler zwischen den beiden Zugängen zu den Erdgeschoßräumen des Ostflügels des Neubaues ein Spätrenaissance-Wandbrunnen aus einem Nürnberger Hofe in der Burgstraße, in dessen Nische die Bronzefigur eines Neptun, wohl gleichfalls nürnbergisch und vom Anfang des 17. Jahrhunderts, die ursprüglich als Brunnenfigur diente, eingestellt wurde. Im nördlichen Bogenfeld dieser Wand unter einem Uhrzifferblatt aus

Sandstein mit der Jahrzahl 1707 von der Stadtpfarrkirche in Gemünden am Main der aus Münchberg in Oberfranken stammende Grabstein des 1672 verstorbenen Bürgermeisters Johann Fraaß und seiner Frau Helena, geb. Leopold, dem unter der Oertelschen Verkündigungsgruppe der ebendort herrührende Grabstein des 1626 verstorbenen Handelsmannes und Stadtorganisten Andreas Fraaß korrespondiert. Nicht zu übersehen ist auch die bereits von Wind und Wetter stark mitgenommene schlanke, rechts von dem Fraaßischen Doppelgrabstein an der Wand aufgerichtete Figur eines Bischofs, die vielleicht von der ehemaligen Nikolauskapelle des Heilbronner Hofes in Nürnberg stammt und der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört. Hinzuweisen ist vor allem auf das trefflich individualisierte Antlitz mit dem müden Zug um Nase und Mund und den halbgeschlossenen Augen.

In den links (östlich) an das Lapidarium anstoßenden Erdgeschoßräumen sind die **Kunstgewerblichen Sammlungen** des Museums aufgestellt. Wir beginnen den Rundgang durch diese auf der Nordseite. Zu diesem Zweck schreiten wir zu dem Zugang links von dem erwähnten Nürnberger Spätrenaissance-Brunnen und gelangen so über die Stufen herab in den Gotischen Saal, den ersten der drei in Form von Zeitquerschnitten zusammengestellten Räume dieser Abteilung.

4 **Gotischer Saal** [4]. Die Hauptträger der Raumstimmung dieses Saales sind die beiden großen Schränke an den Seitenwänden, der Ofen zwischen den Fenstern und der breite Gobelin an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand. Die beiden Schränke, die schönsten mittelalterlichen Stücke der Möbelsammlung des Museums, stammen aus der Sakristei der Stadtpfarrkirche zu Sterzing in Tirol. Entstanden im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, stellen sie die ältesten Beispiele eines oberdeutschen, bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts für größere zweiflügelige Schränke beliebten Typus dar, der nicht aus dem Wandschrank

hervorgegangen, sondern offensichtlich das Ergebnis einer dort gewohnheitsmäßigen Uebung, zwei größere Truhen übereinanderzusetzen, ist. Den gleichen Typ vertritt der kleinere, gleichfalls vierfelderige Schrank aus Augsburg, der, mit der Jahrzahl 1545 versehen, ein merkwürdiges Gemisch von gotischen und Renaissance-Zierarten, erstere in durchbrochener, letztere in Einlegarbeit, aufweist. Während diese drei Stücke die oberdeutsche Art repräsentieren, gibt uns der kleine zweitürige Kölner Kastenschrank aus Eichenholz (1520—30) rechts vom Eingang mit den Relieffiguren der Apostel Petrus und Paulus und der so charakteristischen Flächenverzierung des gefalteten Pergaments eine Vorstellung von der am Niederrhein gepflegten Bauweise. Auf diesem Schrank das gleichfalls kölnische Büstenreliquiar der Hl. Ursula, ein um 1350 entstandenes Bildwerk mit wohlerhaltener originaler Fassung. Aus Köln stammt auch die sinnreich komponierte, gotisierende, aber doch schon dem 16. Jahrhundert angehörende Truhenbank, in ihrer Dekoration ein besonders bezeichnendes Beispiel der Möbelkunst des Niederrheins. Auch enthält der Saal zwei prächtige Truhen, die wiederum die verschiedene Art zweier Landstriche erkennen lassen. Die eine — Mitte der Wand gegenüber dem Fenster — weist mit ihrem eingestochenen, streng geometrischen Zierwerk auf Südtirol, während die zweite — unter dem Haller-Epitaph (um 1487) — aus Dortmund in Westfalen stammt und mit Wappen Dortmunder Patriziergeschlechter und reicher Reliefschnitzerei versehen ist. Ein Glanzstück des Raumes, von dessen Decke der phantastisch gestaltete Drachenlüster vom Zeltnerschloß bei Nürnberg herabhängt, bildet der um 1400 gewirkte, farbenprächtige, auf südostdeutsche Provenienz hinweisende Minneteppich mit Darstellungen aus dem geselligen Leben (Gesellschaftsspiele, Jagd, Fischerei usw.). Zwischen den Fenstern ein aus dem Allgäu stammender Ofen mit buntglasierten Architekturgliedern und grünen Wappenkacheln, auf denen die Jahrzahl 1660 steht. In den

beiden Vitrinen vor den Fenstern mittelalterliche Tongefäße von mannigfacher Form, fast ausschließlich zum Hausgebrauch dienend. Die beiden anderen Vitrinen enthalten Kästen und Schachteln sehr verschiedener Art, unter denen die interessantesten das truhenförmige Kästchen mit aufgelegten Maßwerk-Verzierungen aus Teigmasse (um 1500), der Kasten des 15. Jahrhunderts mit kartenspielenden Damen (Liebesgarten) in bunter Wismutmalerei, ein Elfenbeinkästchen (14. Jahrhundert) mit eingravierten tanzenden Figuren und eine runde Schachtel mit der merkwürdigen Darstellung eines Paris-Urteils (16. Jahrhundert) sind. Konvexspiegel, buntglasierte Hohlkacheln mit figürlichen Darstellungen von einem ehemals in der Sakristei des St. Stephansdoms zu Wien aufgestellten Ofen (Vertreibung aus dem Paradies, St. Christophorus und Simson mit dem Löwen), eine große, farbig bemalte sog. Hochzeitsschüssel (um 1500; mitteldeutsch?), ein Totenschild, Bilder, ein Türklopfer, zwei Flügeltüren von einem Sakramentsschrein aus einer Nürnberger Kirche, die Außenseiten mit Eisenblech bekleidet, das in rautenförmigen Abteilungen in vielfältiger Wiederholung die Verkündigung in Stanzarbeit zeigt (um 1480), ein in Bronze gegossener Wasserspeier vom Unschlitthaus in Nürnberg (um 1490) und in die Fenster eingesetzte romanische Glasmalereien helfen das Gesamtbild des Raumes zu einem in etwa zeitgeschichtlichen abrunden.

5 **Renaissancesaal** [5]. Die Gruppierung der Gegenstände ist dem Charakter der Zeit entsprechend eine weiträumigere als im Gotischen Saal. In der Raummitte ein von sog. Bauernstühlen umstellter großer runder Tisch auf gewundenen Füßen mit dem in Elfenbein geschnitzten Stammbaum des Ulmer Bürgers Sigmund Schleicher und seiner Frau Regina Rehlinger, für welche dieses eigenartige Prunkstück ums Jahr 1611 angefertigt wurde. Zwischen den Fenstern ein großer unglasierter, A R bezeichneter Ofen mit Tugenden und Helden auf den Kacheln, Maskarons und Knorpelorna-

ment am Sockel, ein Werk der Mitte des 17. Jahrhunderts. Den figuralen Darstellungen haben Flötnersche Plaketten als Vorlagen gedient. An der den Fenstern gegenüberliegenden Wand das Riesenexemplar eines doppelgeschossigen Nürnberger Renaissanceschrankes mit streng architektonisch aufgebauter Fassade aus einem alten, jetzt abgebrochenen Patrizierhause am Hauptmarkt (um 1600). Zeigt dieser den im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts herrschenden Stil, so haben wir in den beiden Schränken der Türwände mit ihrem Vasen- und Volutenwerk, stehenden Blattornament, den lebendig geführten Rankenspiralen, Delphinen und Seeungeheuern Beispiele der Art, wenn nicht sogar eigenhändige Werke Peter Flötners vor uns; zum mindesten dürfte an einen Entwurf von seiner Hand zu denken sein. Der eine von beiden, der den spätmittelalterlichen Grundtypus der beiden völlig gleichen Geschosse beibehalten hat, stammt aus der Sammlung des Freiherrn von Aufseß und trägt die Jahrzahl 1541. Von den Truhen dieses Saales stammt diejenige vom Jahre 1651 mit den reichen, teilweise farbig behandelten Intarsien (Ostwand) aus der Gegend von Chur in der Schweiz, diejenige mit den dockenartig gedrehten Säulen, gleichfalls der Mitte des 17. Jahrhunderts angehörig, aus Schwaben (Ulm), die dritte mit den flott geschnitzten Sirenen, deren Unterleib je in zwei große Blattwerkspiralen ausläuft, und dem Wappenschild vor ihrer Mitte (um 1550) aus Südtirol, die vierte endlich mit den von Engelsköpfen überhöhten Wappenmalereien und der Jahrzahl 1595, wohl eine Brauttruhe, aus Hessen. Ueber dieser und der Schweizer Truhe zwei reich geschnitzte, bezw. intarsierte Zimmertüren, die eine vom Meister H G mit der Jahreszahl 1565 sicherlich Nürnberger Provenienz, — sie ist mit vier Porträtmedaillons und vier rundbogig geschlossenen Darstellungen von Tugenden geziert — die andere mit Venus und Amor, Grotesken, Drachen, posaunenblasenden Engeln und aufsteigendem Ornament anscheinend augsburgisch und zwischen 1510 und 1520 entstanden.

Hinzukommen zur weiteren Illustrierung der älteren Möbelkunde zwei Waschkästen, der eine mit Einlegearbeit, nürnbergisch, Ende des 16. Jahrhunderts, der andere mit derbem Schnitzwerk, oberdeutsch, Mitte des 17. Jahrhunderts; zwei zwischen 1578 und 1613 angefertigte Schemelstühle italienischer Form aus ehemals fürstbischöflich Brixenschem Besitz, von denen der eine mit gerader, der andere mit nach innen hohler Rückenlehne versehen ist und die eine ganz eigenartige Mischung von deutscher und italienischer Formengebung zeigen; sowie Kästchen verschiedener Art. An der Decke ein Geweihlüster mit holzgeschnitztem Engel aus dem Rathaus zu Forchheim (um 1500). An den Wänden Trachtenbilder, Ofenkacheln, ein Totenschild, Schnitzereien, Bronceepitaphien von den Nürnberger Friedhöfen zu St. Rochus und St. Johannis und Gobelins, unter denen der schönste der Wandteppich mit einer Gesellschaft prächtig gekleideter, musizierender Herren und Damen in einer Landschaft, burgundisch, Anfang des 16. Jahrhunderts, ist, und in den Fenstern Wappenscheiben Nürnberger Patrizierfamilien, darunter eine solche mit dem Wappen des Gründers des Kartäuserklosters Marquard Mendel und der Jahreszahl 1385 (die Arbeit gehört jedoch erst der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an). Die beiden Vitrinen vor den Fenstern enthalten frühe Gläser, vor allen Dingen Gläser mit Öl- und Schmelzmalerei, teilweise venezianischer Herkunft; dann aber auch frühe deutsche mittelalterliche, in der Masse schwere, grüngefärbte Gläser, darunter solche, die als Reliquienbehälter gedient haben, und eine Anzahl Gläser, welche die Entwicklung des Typs des Römerglases veranschaulichen. Beachtung verdient insbesondere eine bunt emaillierte Kanne v. J. 1580 mit originellen Darstellungen der vier Evangelisten und der Dreieinigkeit.

6 **Barocksaal** [6]. War der vorhergehende Saal mehr auf hellbraune Töne eingestimmt, so begegnet man nunmehr als Trägern der Grundstimmung tieferen Farben, vor allen Dingen Schwarz. In der Mitte des

Saales die Scheurlsche Pracht-Bettstatt. Aus Ebenholz, schwarz poliertem Holz und Alabastereinlagen kombiniert, ruht sie auf prächtig modellierten Sphinxen, welche mit Kugeln spielen. Das Gehäuse ist an den Schmalseiten in strenger Dreiteilung gegliedert und nicht nur ornamental üppig dekoriert, sondern auch mit figürlichem Beiwerk reich versehen. Es waren der Nürnberger Patrizier Paulus Scheurl und seine Frau Anna Kastner, welche sich dieses Prunkstück im Jahre 1596 anfertigen ließen. Ihre Wappen werden von einem Löwen gehalten, der den geschweift geformten Baldachin krönt. Der Scheurlschen Bettstatt in der Technik verwandt ist der unter oberitalienischem Einfluß stehende, aber sicherlich in Augsburg gefertigte Prunkschrank in Kabinettform (1. Hälfte 17. Jahrh.) vor der Mitte der den Fenstern gegenüberliegenden Wand. Ueber einem Tisch als Untersatz aufgebaut, architektonisch mit Sorgfalt gegliedert und mit Statuetten geharnischter Krieger verziert, besteht er aus schwarzpoliertem Holz mit Einlagen aus sog. Ruinenmarmor und Lapis lazuli. Blattwerkvoluten geben ihm eine kräftige Silhouettenwirkung. Links und rechts von ihm einige Arbeiten in Wachs, darunter die schöne Tafel mit den Bildnissen der Nürnberger Septemvirn und einem Friesbilde der Stadt v. J. 1611 von dem Nürnberger Wachsbossierer Georg Holdermann (1585—1629). Die Mittelachse des Saales schließt nach Norden zu ein schwarzglasierter barocker Kachelofen mit den Relieffiguren des Herkules, Cyrus, Alexander, Julius Caesar und Nimrod, sowie männlichen und weiblichen Gestalten als Karyatiden an den Ecken ab. Zu bewundern ist die Kühnheit in der Behandlung der plastischen Teile, welche frei und keck aus der Architektur heraustreten. Der Ofen, der in seinem Innern die auffallend frühe Jahreszahl 1583 tragen soll, stammt aus dem Forsterschen Hause und ist ein Meisterwerk des Nürnberger Hafnermeisters Georg Leupold. Zu den Seiten des Ofens zwei Vitrinen mit Miniatur-Öfen, darunter einer bezeichnet „P. R. 1690", wie sie entweder dem Töpfer als Werkstattmodelle dienten

oder als Ausstattungsstücke in Puppenhäusern und Puppenstuben verwandt wurden; weiter zwei doppeltürige norddeutsche Prunk-Schränke (sog. Schappschränke), schwer in der Gesamtform, der eine, mit überreichem, figural untermischtem Spätbarockschnitzwerk, das auf eine ehemals kirchliche Bestimmung schließen läßt, dem Ende des 17. Jahrhunderts angehörend und aus Hamburg stammend. Er ist ausnahmsweise in Nußbaum geschnitzt und mit Nußbaum fourniert, während alle konstruktiven Teile in dem üblichen Eichenholz ausgeführt sind. Zur Seite dieses Schrankes ein Sandsteinkamin von stattlichen Verhältnissen, dessen hohes Gebälk von Karyatiden mit langbärtigen Männerköpfen getragen wird, mit den Wappen Löffelholz-Sitzinger aus dem ehemals Freiherrlich von Löffelholzischen Hause auf der Füll in Nürnberg, entstanden ums Jahr 1588. Gegenüber oberhalb einer niedersächsischen Truhe mit geschnitzten biblischen Einzelszenen (16.—17. Jahrh.) ein zugleich durch glänzende Erhaltung ausgezeichnetes Prachtwerk der Renaissancestickerei, eine anläßlich des Todes des Hieronymus Imhoff (1571) angefertigte große Decke mit den paarweise angeordneten Wappen des Geschlechtes des Mannes und seiner drei Frauen sowie Hans Sachsischen Versen. Auf der Truhe selbst ein kleines süddeutsches Aufsatzpult, eines der wenigen Beispiele der im 17. Jahrhundert so beliebten Dekorationsweise schwarzer polierter Möbel mit gravierten Beineinlagen, zu ihren Seiten aber zwei wahrscheinlich aus Nürnberg stammende sog. Guéridons, Gebrauchsmöbel mit korkzieherartig gedrehtem Ständer und achteckigen Platten zur Aufnahme kleinerer Geräte, Leuchter oder Gefäße. Beiderseits des Augsburger Prunkschrankes haben unter buntfarbenen Wandbehängen mit den Wappen Nürnberger Patrizierfamilien (der rechte mit den Wappen Rieter-Stark trägt die Jahrzahl 1604) einige der kunstgewerblich bedeutendsten Stücke der **Sammlung wissenschaftlicher Instrumente** Aufstellung gefunden: von Atlanten getragene Himmelsgloben, Astrolabien (darunter eines der frühesten

Stücke dieser Gattung, aus der Zeit um 1300 stammend), Tisch- und Sonnenuhren. Erwähnung verdient auch die Danziger Wäschepresse, ausgezeichnet durch besondere Schönheit und Sorgfalt der Ausführung (Ende 17. Jahrh.), und der Prunksessel mit den Wappen des Reichs und der Stadt Ulm, das kostbarste Stück der ganzen Stuhlsammlung (2. Hälfte 17. Jahrh.). Von den Glasmalereien in den vier Fenstern rühren die beiden rechteckigen mit dem Nürnberger Wappendreiverein vom Jahre 1658 und den Wappen der Septemvirn vom Jahre 1655 laut Inschrift von dem berühmten Nürnberger Glasmaler Johann Schaper her.

Während die vorhergehenden drei Säle nach zeitlichen Gesichtspunkten querschnittartig eingerichtet sind, ist von nun an mehr das Prinzip der **Fachsammlung** betont.

In Saal 7, Halle 8 und Saal 9 ist die **Gewebe-Sammlung** untergebracht.

In Saal 7 — **Paramentensaal** — die **kirchlichen Gewänder.** Diese befinden sich in den rings an den Wänden umlaufenden Schränken und bestehen in Rauchmänteln und in Caseln. Als älteste Stücke hervorzuheben sind die beiden Caseln aus sizilianisch-maurischem Seidenstoff (Hunde, Adler und Löwen in Gold auf grünem Grund) aus der Kirche zu Dünnwald bei Mülheim a. Rh. (14. Jahrh.; Schnitt 17. Jahrh.) vorn am östlichen Fenster. Stattlich ist die Reihe der mit Kreuzen benähten Caseln. Beachtenswert sind unter diesen vor allem die drei aus Poppenreuth bei Nürnberg stammenden (15. Jahrh.), deren Kreuze über blauer, gelber oder gelblich-weißer Seide Darstellungen, von rot-weißen Wolken oder Spiralen umflossen, zeigen. Wir finden zweimal den Gekreuzigten und einmal die Madonna, begleitet von halben und ganzen Heiligenfiguren. Charakteristisch für das 16. Jahrhundert ist die Casel aus rotem, granatapfelgemustertem Samt mit einem stark plastisch modellierten Kruzifix auf einem Kreuz in Form eines Baumstammes mit abgeschnittenen Ästen 7

in Reliefstickerei, zu dessen Fuß Maria Magdalena kniet. Sie befindet sich in dem Wandschrank rechts neben dem großen Holzschuherschen Grabteppich, von dem nachher die Rede sein wird. In dem gleichen Schrank (Mitte) ein großer Rauchmantel (Pluviale) von rotem golddurchwirktem Samt, auf dessen Kappa in prächtiger burgundischer Stickerei eine Darstellung der Krönung Mariens vor einer Säulenhalle bemerkt wird (Ende 15. Jahrh.). Dem Anfang des 18. Jahrhunderts gehört die prachtvolle weißseidene Casel in reicher Goldstickerei mit aufgenähten runden Plättchen vorn am westlichen Fenster an. Unter den in den Pultkästen unter den Fenstern ausgelegten Stücken (Teile von Stoffen und Teppichen, Applikationsstickereien usw.) beanspruchen eine besondere Hervorhebung eine gestickte Mitra mit Heiligen in ganzen Figuren und Medaillonbrustbildern aus dem 13. Jahrhundert und eine Schachtel zur Aufbewahrung der Kelchtücher, deren Deckel über dem roten Seidenüberzug in Reliefstickerei Christus im Gebet am Ölberg zeigt, aus dem 15. Jahrhundert. — Über den Wandschränken an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand **vier Tafelbilder der Salzburger Schule** (1480 bis 1490), die das Streben nach ausgeglichener Ruhe und formaler Schönheit erkennen lassen und durch lyrische Weichheit des Kolorits ausgezeichnet sind, an den Türwänden aber neun Heiligenmartyrien derberer Art in bunt bewegten Farben aus der Werkstatt **Hans Holbeins d. Ae.** (um 1473—1524). — Den zusammenfassenden Augenpunkt des Saales bildet vor der Mitte der den Fenstern gegenüberliegenden Wand, aus vielfarbiger Wolle gobelinartig gewirkt, der Grabteppich der Holzschuher mit einer Darstellung der Messe des Hl. Gregor, dem Holzschuherschen Wappen und der Jahreszahl 1495, eine Brüsseler Arbeit. Wir bewundern die Großzügigkeit der Komposition und die warmen vollen Farben der teilweise reich gemusterten Gewänder. Darunter eine schlichte süddeutsche Truhe (1530—1550), deren Vorderwand neben anderem

mit einem Paris-Urteil bemalt ist. Setzen wir die Mittellinie nach den Fenstern zu fort, so treffen wir zunächst auf einen sog. Palmesel, der aus Hersbruck in Mittelfranken stammt und dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts angehört, und vor dem Mittelpfeiler der Fensterwand auf einen grünen Nürnberger Kachelofen mit sog. Schüsselkacheln am Heizkasten, Wärmenische an der rechten Seite und großen, prächtig dekorierten Vasenkacheln am Aufsatz (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts). In den freistehenden Vitrinen die kostbare Sammlung meist Tiergestalt (Hirsch, Löwe, Hund, Pferd, Hahn, Taube) zeigender **Aquamanilien,** jener oft originell geformten, der Mehrzahl nach dem 14. und 15. Jahrhundert angehörenden Gefäße, die wohl für das Handwasser des die Messe zelebrierenden Priesters bestimmt waren. Noch ist auf die sogenannte „Fünte", einen dem 13. Jahrhundert entstammenden bronzenen Taufkessel aus dem Gebiet der norddeutschen Tiefebene, auf die aus der Stadtpfarrkirche in Donauwörth stammende, von Abraham Brandtmair und Franz Kern 1748 in Augsburg gegossene Kirchenglocke mit ihrem wunderbaren Ornamentreif und die beiden farbensatten Züricher Scheiben aus dem Jahre 1517 aufmerksam zu machen. Oben in den Zwickeln der letzteren werden die Heiligen Felix, Regula und Exuperantius gegeißelt sowie in Öl gesotten. Im Hauptbilde empfängt Christus mit segnender Gebärde die Hl. Regula, indes von rechts die beiden anderen Heiligen folgen. Die beiden Scheiben stammen aus der Sammlung Vincent in Konstanz. Entwurf und Technik weisen auf einen Künstler ersten Ranges. Nicht zu übersehen ist auch an der Wand rechts vom Durchgang zur Halle 8 das die Art des Ulmer Meisters Jörg Syrlin des Jüngeren zur Schau tragende Lindenholzrelief der im Gebet knienden Hl. Barbara (um 1510).

Bevor wir die Halle 8 betreten, sehen wir uns *8* dem farbig glasierten Terrakotta-Epitaph des Ruprecht Heller v. J. 1554, aus Wasserburg a. Inn

stammend, gegenüber. Zwischen den Pilastern, welche das Gebälk mit den Alliancewappen tragen, in Flachrelief eine Darstellung der Dreieinigkeit, welcher Dürers bekannter Holzschnitt (B 122) v. J. 1511 als Vorlage diente. Wahrscheinlich auch in Wasserburg entstanden, gehört das Epitaph zu den wichtigsten Denkmälern der Renaissancekeramik des Innviertels. Die Halle selbst ist von einer braunroten Balkendecke mit weißgemörtelten Zwischenflächen überspannt, deren von West nach Ost laufender Unterzug von einem mächtigen Muschelkalkpfeiler gestützt wird. Vor diesem die originelle Bronzefigur des Hansels vom Brunnen im vorderen Spitalhof in Nürnberg aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts. Nach Norden zu drei tiefgeführte Nischen. In die mittlere ist ein Florentiner Renaissance-Marmorkamin eingebaut. Eine mächtige gußeiserne Ofenplatte mit Diana, badenden Nymphen und Aktäon in reicher landschaftlicher Umgebung (17. Jahrh.) dekoriert die Wandfläche des Heizraumes, während zu den Seiten des Kamins zwei süddeutsche Truhenbänke mit vor- und rückklappbarer Lehne Aufstellung gefunden haben. Das mit flachgeschnitztem Rankenwerk verzierte Exemplar gehört noch der Zeit der Spätgotik, das andere dem Ende des 16. Jahrhunderts an. An den Stirnseiten der Nischenpfeiler links die rundplastische Steinfigur eines Mucius Scaevola aus dem, 1724 vom Hofkanzler von Fichtel († 1758) erbauten, nachmals „Neuer Zellerhof" genannten Hause Bronnbacherstraße 8 in Würzburg, rechts ein den Herbst allegorisierender Putto, eine gleichfalls aus Würzburg stammende Gartenskulptur der Rokokozeit, gefertigt von dem Bamberger und Würzburger Hofbildhauer Ferdinand Dietz († um 1780). Darüber zwei große schmiedeeiserne Wirtshausschilder, charakteristische Arbeiten in den schlichten Formen des endenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Gleich rechts neben dem Eingang steht ein sechsteiliger niederdeutscher Eichenholzschrank mit reichlich verwendetem, gotisierendem, durchbrochenem und verzinntem Eisenbeschläg, auf-

steigendem Reliefornament an den beiden Seitenpilastern und der Jahrzahl 1566. Das Stück ist von einer ganz vortrefflichen Gesamtwirkung. In die beiden Fenster sind neben einigen Nürnberger Wappenscheiben zwei hochgestellte Glasmalereien mit den Standfiguren des Hl. Bruno als Stifters des Kartäuserordens und des Hl. Hugo im weißen Kartäuserordensgewand eingesetzt. Letztere stammen aus der Gräfl. W. Douglasschen Sammlung in Schloß Langenstein und dürfen den besten Erzeugnissen der Glasmalerei ihrer Zeit (1510–1530) beigezählt werden. Durch die Kraft der Charakteristik der beiden monumentalen Gestalten sind sie der Schöpferhand eines der besten Künstler würdig, und nicht ohne Grund ist daher Hans Baldung Grien als Verfertiger der Entwürfe genannt worden. In der vollendeten technischen Durchführung, die mit einfachen Mitteln die höchste Wirkung erreicht, suchen sie ihresgleichen. An den Türwänden zwei große, aus bunter Wolle gewirkte Wandteppiche. Derjenige an der Westwand mit Darstellung des Raubes einer wilden Frau durch einen in einem Fischschwanz endigenden Ritter. Die Szene spielt vor bezw. in einem von einem geflochtenen Zaun umgebenen Obstgarten mit Städten und Ausblick auf das Meer im Hintergrund. Wir haben es anscheinend mit einer flandrischen Arbeit der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts zu tun. Der dem 16. Jahrhundert angehörende Wandteppich an der Ostwand zeigt in offener Landschaft mit weiter Fernsicht und reich behandelter Bordüre die Darstellung einer wildbewegten Schlacht. In der rechten Hälfte ein auf feurigem Roß nach links sprengender Feldherr als Hauptfigur. Links unten das Brüsseler Fabrikzeichen. In den beiden Vitrinen vor den Fenstern in charakteristischen Typen weißes, gelbes und braunes **Steinzeug** (Siegburger, Raerener, Frechener, Creußener und sächsische Fabrikate).

Von der Halle führen nach Süden (rechts) ein Durchgang einerseits geradeaus in den Verbindungsgang zum großen nördlichen Kreuzgang (23 und 30),

andererseits zu der Spätbarocktreppe aus dem Hause der ehemals Denkschen Brauerei in Nürnberg, über die man das Obergeschoß des Neubaues am Kornmarkt (Cranach-Saal, Dürer-Saal usw.) und die Eisensammlung im Altbau (110) erreicht, nach Osten zwei Durchgänge, der nördliche zu den Fayence-Sälen, der südliche zu dem
9 tonnengewölbten Langraum [9], der die eigentliche **Gewebe=Sammlung** in sich birgt. Diese ist in den an den Längswänden sich hinziehenden Pultschränken untergebracht. Einige besonders kostbare Stücke sind in den Liegekästen und in den Wandrahmen sichtbar aufgemacht. Gegen den weichroten Grundton des Raumes sticht der aus bunter Wolle gewirkte Wandteppich mit dem Wappen Sachsen-Weimar an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand wirksam ab. Gefertigt zwischen 1605 und 1615, in den Ecken mit reichen Füllhörnern verziert, ist er eine deutsche Arbeit, die anscheinend der Werkstatt oder der Hand eines Nachfolgers des hauptsächlich in Leipzig und Weimar tätigen Seger Bombeck, der als einer der tüchtigsten deutschen Teppichwirker seiner Zeit gilt, entstammt (Neuerwerbung 1924). Darunter eine aus Bremen stammende niedersächsische Truhe mit Reliefdarstellungen der Geschichte von Esther und Haman in figurenreicher Komposition, sowie mit Rollwerk, Löwenköpfen und Fruchtbündeln. Unter das Gefolge und die Zuschauer sind zahlreiche Figuren in der Tracht der Zeit um 1580–1600 gemischt. Beachtung verdient auch das über dem Eingang angebrachte Gemälde auf golddurchwirkter weißer Seide mit einer Hl. Anna selbdritt, umgeben von vier musizierenden Engeln, vor einer Draperie, die ein kleiner Putto zur Seite schiebt. Entstehungszeit: spätes 16. Jahrhundert. Darunter zu den Seiten des Eingangs, in Rahmen untergebracht, ein aus Basel stammendes Leinentüchlein der Zeit um 1500, mit einer von Blumenranken umgebenen Darstellung der mit dem Jesusknaben spazierengehenden Maria in Kreuz- und Plattstichstickerei, und ein weiteres Leinentüchlein aus dem Jahre 1548

mit der gestickten Darstellung eines Liebespaares, vermutlich eine schweizerische Arbeit. Links vom Eingang ein dreigeschossiger Schrank, sog. Abendmahlsschrank (1641?), der uns von der im 17. Jahrhundert in so hoher Blüte stehenden Schleswiger Schnitzerschule, die in ihrer Art die Führung in deutschen Ländern hatte, Kunde gibt. Allerdings ist nur die Schauseite noch Original. Sie zeigt in kernigem Hochrelief neben Karyatiden mit männlichen und weiblichen Figuren Darstellungen der Geburt Christi, der Flucht nach Aegypten, des Abendmahls, der Liebe und der Hoffnung. Den beiden Wandpfeilern der Fensterseite wurden 2 große Öfen vorgesetzt, ein schwarz graphitierter in lebendigen Rokokoformen mit lustig bewegten Schwingungen und Brechungen aus einem Löffelholzischen Hause in der Burgstraße in Nürnberg, und ein solcher von Kastenform aus schwarz glasierten Kacheln mit reizendem, durchbrochen gearbeitetem Puttenfries aus der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts.

Zurückgekehrt in die Halle [8], wenden wir uns dem nördlichen Durchgang zu und gelangen somit in die beiden **Fayence-Säle** [10 und 11]. Wir beschäftigen uns zunächst mit dem ersten Saal [10]. Von *10* tiefgrünem Grund heben sich hier wie dort, gefaßt in weiß gestrichene Wandschränke, die mit goldgelbem Stoff ausgeschlagen sind, die Nürnberger, Ansbacher, Bayreuther, Hanauer, Oberösterreicher, Schweizer und älteren deutschen Fayencen des Museums wirksam ab. Bei den Nürnberger Fayencen (im Schrank im Schildbogen gegenüber dem Eingang) überwiegen die Blaumalereien. Als besonders wertvolle Stücke sind hervorzuheben: im unteren Geschoß die drei Fruchtkorbschüsseln v. J. 1730 von Ströbel (Neuerwerbungen 1920), sowie die Teller und der Maßkrug von Max und Georg Kordenbusch, den bekanntesten unter den Nürnberger Fayencemalern; im 2. Geschoß der Maßkrug mit dem von vier Engeln umflatterten Fruchtkorb von N. Pößinger v. J. 1726, die kleine Kindbettschüssel von Johann Andreas Marx

v. J. 1733, der kleine Henkelkrug mit umwehrte Burg in einer Landschaft von dem gleichen Meister (1733), der schöne Teller mit dem Selbstbildnis des Fayencemalers Christoph Andreas Leitzel v. J. 1720, der Vasenteller mit Krone v. J. 1721 von C. F. Grebner und der sehr flott gezeichnete Maßkrug mit einer Parklandschaft in einer von Fischjungfrauen gehaltenen Kartusche von G. M. Tauber v. J. 1726; im 3. Geschoß die große, fratzengeschmückte, vertikal gebuckelte Spülschüssel mit durchstrichenem N als Marke und der tiefblaue „Vögeleinsteller" mit der Bezeichnung MF. — Im folgenden Wandschrank in der Mitte des 2. Geschosses Ansbacher Fayencen der „Grünen Familie", die nach chinesischen Vorbildern gearbeitet sind und sich durch kräftiges Kolorit auszeichnen. Links davon Bayreuther Blaumalereien; der Doppelwappenteller links in der Ecke von Fränkel & Schreck, während der gegenüber aufgestellte kleinere einfache Wappenteller mit seiner reich behandelten Bordüre den Fayencemaler Knöller (1719—1745) zum Urheber hat; rechts davon Künersberger Fabrikate, aus denen vor allem die schöne Schüssel mit dem Spiralrankendekor am Rand herausragt, und ein großer Gögginger Enghalskrug mit blauem Blumendekor auf seinem kugeligen Bauch. Das untere Geschoß ist ausschließlich der Ansbacher Manufaktur vorbehalten. Der Teller mit dem gekrönten Monogramm ganz rechts und der Jahrzahl 1713 hat S. Oswald zum Verfertiger. Im oberen Geschoß Hanauer und Frankfurter Fayencen. Links oben in der Ecke eine besonders schöne, frühe Hanauer Schale, oval, mit gewelltem Rand und einer chinesischen mit vier Figurenpaaren bevölkerten Landschaft im Fond. Zu erwähnen ist auch der Hanauer Wappenkrug für Kloster Bronnbach v. J. 1725 (in der Mitte). — Der 3. Wandschrank enthält Österreichische, Schweizer, süddeutsche und frühe deutsche Fayencen. Die Schüssel links oben in der Mitte mit den charakteristischen tiefblauen Schlangenlinien und den duftig getonten

Hasenszenen und der Krug links davon stammen aus der Werkstatt des Thomas Obermillner in Salzburg, während der kleine stark gebauchte Henkelkrug mit seinem tiefblauen, durchbrochenen Spitzenornament 1676 in Mähren gefertigt wurde. Für die Schweizer Fayencen stellt Winterthur den Hauptanteil. Aufmerksam zu machen ist insbesondere auf den Wappenteller mit der Jahrzahl 1656 und den für die Winterthurer Fabrikate so bemerkenswerten Früchten auf dem Rande. Die aus den Alpenländern dargebotenen Proben lassen ohne weiteres Nähe und Einfluß Italiens erkennen. Ein interessantes Kulturdokument ist die große Schüssel in der Mitte mit stufenweise auf- und absteigender Darstellung der Lebensalter in Verbindung mit dem Jüngsten Gericht. Unter den frühen deutschen Fayencen interessieren vor allem die schlanken drei birnförmigen Hamburger Krüge (links unten) mit porzellanartig glasiger Glasur, von denen der in der Mitte unten die Jahrzahl 1641 trägt, nicht minder aber auch die ältesten überhaupt bekannten Stücke der Gruppe: a) die noch nach italienischer Art auf der Bodenseite bezeichnete Simsonschale (in der Mitte der zweiten Etage), die 1526 datiert ist und zu Hans Burgkmairs Holzschnitt B. 6 in Beziehung steht. Ihr Monogramm wird bald auf Peter Reicher, dem 1534 die Triester Majolikafabrik privilegiert wurde, bald auf Oswald Reinhart in Nürnberg bezogen; b) der bekannte Madonnenteller v. J. 1530 (links davon) mit symmetrisch entwickelter Rankenbordüre. Zu nennen sind weiter: die rhombische Fayencefliese mit flott skizziertem Paar in der Tracht der 90er Jahre des 16. Jahrhunderts, vielleicht als Salzburger Fabrikat anzusprechen, — die beiden hohen Flachkacheln mit Darstellungen aus dem 1. Buche Samuelis, die vieleicht ehedem zu dem aus Brixen stammenden Fayenceofen der Sammlung Eugen Miller zu Aichholz in Wien v. J. 1539 gehörten, — die interessante Serie von Fayencen aus der, wenn nicht in Nürnberg selbst, so doch in Franken oder Thüringen zu lokalisierenden Werkstatt des Monogrammisten

L S, zu der die vierseitige Schraubflasche mit der Jahrzahl 1618, das kleine rankenbemalte Albarellotöpfchen, die vier bauchigen Henkelkannen mit schräg aufwärts stehendem Ausguß und die sogenannte Wasserblase v. J. 1666 mit dem sächsischen Wappen gehören, — der schöne Teller v. J. 1531 mit dem Porträt einer modisch gekleideten Frau im Grund, der möglicherweise aus der Werkstatt eines Schweizer Hafners stammt — der mit einem flachen Deckel verschlossene Albarello v. J. 1583 (in der 2. Etage ganz rechts) mit einem Alliancewappen von Bayern und Württemberg, das auf Richard Pfalzgraf zu Simmern (1578—98) und seine Gemahlin Emilie († 1589) bezogen worden ist, wohl aus dem Innviertel herrührend, — die Porträt-Schale v. J. 1596 (weibliche Figur mit Radkragen; untere Etage ganz rechts) mit Wellenlinie am Rande, die große Porträt-Schüssel v. J. 1593 (männliche Halbfigur mit Halskrause, 2. Etage ganz rechts) mit aus einzelnen Zweigen gebildeter Rankenbordüre, die Schale v. J. 1613, die einen Fleischer und eine Frau mit langen Zöpfen zeigt, welche einen Stier bei den Hörnern packt, die beiden Schalen v. J. 1618 mit einer Modedame und Adam im Paradiesgarten, wie er vor einem niedrigen, aus zugespitzten Latten gebildeten Zaun stehend den Apfel pflückt, Stücke, die sich von allen übrigen durch eine energischere Kräuselung des Randes und das Fehlen einer gemalten Borte unterscheiden, die 1623 datierte Schale mit der Standfigur des Apostels Jakobus, die von einer an gleichzeitige Stickereien erinnernden dünnen Ranke mit verschiedenen Feldblumen und kleinen Vögeln dazwischen gerahmt wird, lauter zu einer Gruppe zusammengehörige Fayencen von vorzüglich farbiger Wirkung, wenn auch zumeist mäßiger Zeichnung, die alle in Nürnberg oder dessen Umgebung erworben wurden, die sich aber mit voller Bestimmtheit einstweilen noch nicht örtlich festlegen lassen. — Setzen wir unsere Wanderung fort, so gelangen wir vor dem linken Fensterpaar zu einer Vitrine mit farbigen Fayencen. Die Stücke der linken Gruppe geben sich (mit Ausnahme

Jugendlicher Johannes aus Schülzburg in Schwaben.
Holzfigur, altgefaßt. Um 1280.

Druckstock von Zerreiß & Co., Nürnberg.

des linken Bayreuther Walzenkruges und des von Pfeiffer [1760—1767] gemalten Rosentellers darunter) mit ihren kräftigen, wenig gebrochenen Farben als Erzeugnisse der Straßburger Fabrik (teils von Paul Hannong [1739—1760], teils von Josef Hannong [1760 — ca. 1780], diejenigen der rechten Gruppe mit ihrem weichen, mehr malerisch wirkenden Kolorit als solche der Bayreuther Fabrik (meist von Pfeiffer) zu erkennen. In der Vitrine vor dem östlichen Fensterpaar sogenannte „Hausmalereien", d. h. Fayencen, die in der 2. Hälfte des 17. und zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Nürnberger Glasmalern mit Schmelzfarben bemalt wurden. Von den in sogenannter Schapermanier, d. h. in braunem Sepiaton bemalten Stücken trägt nur der kleine Krug (unten in der Mitte der Fensterseite) mit den drei allegorischen Medaillondarstellungen des Meisters Monogramm. Aber auch die Bemalung der achtpassigen Schüssel mit der Ansicht von Nürnberg (auf der gegenüberliegenden Seite) und den Bildnissen des Stifters des Pegnesischen Blumenordens Philipp Harsdörffer und seiner Gattin dürfte ein Werk seiner Hand sein. Ein Gleiches gilt von den beiden kleineren Tellern mit landschaftlichen Darstellungen in niederländischem Geschmack zu beiden Seiten der letzteren. Besonders prachtvolle Stücke sind die beiden großen, in diskreten weichen Tönen bunt bemalten Krüge auf dem Stufenaufbau, die das Monogramm Abraham Helmhacks tragen. — In den Fenstern vier reichfigurige, sich in prachtvollen satten Tönen bewegende allegorische Glasmalereien, welche der Züricher Christoph Maurer in den Jahren 1596—1598 für den Nürnberger Rat anfertigte, und deren Darstellungen sich auf gute Regierung und Gerichtspflege beziehen. — Die den Saal überspannende, um 1600 geschaffene Decke mit religiösen und allegorischen Darstellungen stammt aus Danzig. Sie gibt dem Raum ein stimmungsvolles Gepräge. Die auf Leinwand gemalten Darstellungen sind wohl dem aus Königsberg stammenden „Maler von Danzig" Anton

Möller (geb. 1564) zuzuschreiben, von dem auch die alttestamentlichen Schilderungen im Arbeitszimmer des Danziger Oberbürgermeisters, das ebendort befindliche Bild des Zinsgroschens v. J. 1601, vor allem aber das große Weltgerichtsbild v. J. 1602 im Artushof, sein Hauptwerk, herrühren. — Nicht zu übersehen ist auch der aus kleinen, gelb, grün, weiß und braun glasierten, die Lebensalter in einzelnen Figuren veranschaulichenden Kacheln zusammengesetzte Spät-Renaissance-Ofen vor der Mitte der Südwand, der mit R. S. signiert ist und die Jahrzahl 1642 (?) trägt, der rheinische Stollenschrank mit den drei Medaillonköpfen, das schönste Exemplar der Sammlung, der bei einem Bauern in Wanne gefunden wurde und etwa um 1560 zu datieren ist, der etwa gleichzeitige, merkwürdigerweise zweitürige westfälische Stollenschrank mit wappenuntermischten Arabeskenfüllungen, und auf diesen je eine auf reich verziertem Gestell bewegliche Himmels- und Erdkugel von vergoldeter Bronze aus dem Jahre 1566, einst Instrumente des Altdorfer Professors Johannes Praetorius, die neben ihrem Wert für die Geschichte der Fachwissenschaft auch als kunstgewerbliche Erzeugnisse bedeutsam sind. Sie sind auf das Prächtigste graviert und ziseliert.

11 Saal 11. Hier zunächst das Hauptstück der Ofensammlung des Museums: der aus Ochsenfurt a. M. stammende, farbig bewegte Kachelofen, der am Gesims mit kleinen Wappenschilden fränkischer Adelsgeschlechter geziert ist, in den Kacheln des Hauptkörpers teils Apostelfiguren, teils wiederum Wappen meist fränkischer Adelsgeschlechter und in der Hohlkehle am Fuß schlafende Landsknechte aufweist. Aus dem Vorkommen des fürstbischöflich Würzburgischen, mit dem Bibraschen zusammengeschobenen Wappens ist der Schluß gezogen worden, daß der Ofen in der Zeit des Bischofs Lorenz von Bibra (1495—1519) angefertigt worden ist. — Gewissermaßen die Eckpfeiler des Saales bilden die vier Schränke, die seitlich in die Schildbögen der Türwände eingestellt sind: in der Süd-

westecke ein besonders schönes Beispiel eines holländischen Schrankes (1. Hälfte des 17. Jahrh.), Natur-Eiche mit Fischbeineinlagen, zweigeschossig mit höherem vierfeldrigem Untergeschoß — in der Nordwestecke ein niederländischer Überbauschrank (Anfang des 17. Jahrhunderts), jenem in Aufbau und auch in Einzelheiten verwandt, jedoch sich von ihm unterscheidend durch das stärker betonte, wulstartig verkröpfte und durch kleine Löwenköpfe gegliederte Trennungsglied zwischen Ober- und Untergeschoß und den höher gestalteten, reich beschnitzten Sockel — in der Südostecke ein vielleicht flandrischer Schrank, in Birnbaumholz gearbeitet und seiner Formgebung nach der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörend. Er ist dem Überbauschrank insofern verwandt, als das Obergeschoß zurückspringt, jedoch nur so viel, um zwei tragenden Figuren des oberen, aus verkröpftem und abgeschrägtem Gebälk gebildeten Aufsatzes Platz zu gewähren. Bemerkenswert ist er weiterhin durch seine zierliche Barockdekoration, durch die hier schon früh auftretende Abschrägung der Ecken und seine reiche Ausschmückung. Auf den Türfüllungen Darstellungen aus der Geschichte des Tobias. — In der Nordostecke ein wohl noch in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts gehöriger Überbauschrank aus der Kölner Gegend, dessen Charakteristikum auf der Verwendung von Einlegarbeiten aus bunten Hölzern in eigenartig kleinem Format auf allen zur Verfügung stehenden Flächen beruht, eine Art der Verzierung, die den Arbeiten Melchior von Reydts, des Meisters des Getäfels im Kölner Rathaus, nahesteht. — Wenden wir uns nunmehr dem Inhalt der Vitrinen zu, so finden wir in den beiden Vitrinen in den Fensternischen eine kleine Auswahl des zuerst in der Meißener Manufaktur, dann auch an anderen Orten, namentlich in Bayreuth (rechte Vitrine), vorzüglich gepflegten roten, zum Teil auch schwarz-braun glasierten **Böttgersteinzeugs**. Gegründet wurde die Meißener Manufaktur, von der die ganze abendländische Porzellanfabrikation ihren Ausgang nahm, von dem in Diensten des säch-

sischen Kurfürsten stehenden Chemiker Johann Friedrich Böttger, dem allerdings der Ruhm der Erfindung des Porzellans neuerdings streitig gemacht wird. Man hat es unternommen, den Naturforscher Ehrenfried von Tschirnhaus an seine Stelle setzen. In der linken Vitrine neben anderem das Profilbrustbild August's des Starken. In der rechten Vitrine Bayreuther Steinzeug mit äußerst zierlicher und dezenter Gold- und Silbermalerei. — In den Wandschränken kommt vor allem die **Hafnerkeramik** zu Wort. Zu den kostbarsten Stücken zählen die beiden grünen Hohlkacheln mit der Vertreibung aus dem Paradies und dem Sündenfall von dem berühmten Ofen der Sakristei des Stephansdomes in Wien vom Ende des 15. Jahrhunderts (linker Wandschrank; vgl. auch die ebendort herrührenden Kacheln im gotischen Saal); die kleine quadratische, in ihrer vertieften Technik holzschnittartig wirkende Kachel mit einer Szene aus der Schöpfungsgeschichte [Erschaffung der Bäume] (ebendort), die aus der Hand geformte spätgotische Hohlkachel mit Traubenrelief und Malkwerkarchitektur (ebendort), die hohe buntglasierte Kachel mit Kreuzigungsdarstellung in einer Bogenhalle, österreichisch, 16. Jahrhundert (rechter Wandschrank), der dreiseitige, vorn einen Crucifixus aufweisende Wasserbehälter aus dem Salzkammergut oder der Stadt Wels, um 1550 (ebendort), im Untergeschoß des gleichen Schrankes die farbenfrohen Kacheln mit der Geburt der Maria, dem Einzug Christi in Jerusalem und Christus am Kreuz zwischen zwei anbetenden Engeln (Mitte des 16. Jahrhunderts) und die beiden hohen Kacheln links und rechts im Obergeschoß ebendort, die bei stark sich vordrängendem milchigem Blau das Gleichnis vom Splitter und Balken im Auge und die realistisch behandelte Szene einer diebischen Buhlerin als Darstellungen enthalten (Mitte des 16. Jahrhunderts). Unter den Hafnergeräten sind hervorzuheben die schlesische Schüssel vom Jahre 1608 mit dem Spruch „Iß was gar ist, trink was klar ist“ (Ober-

geschoß, Mitte) und im mittlerem Geschoß der bauchige Preuning-Krug aus der Sammlung Lanna sowie der buntglasierte sächsische Krug mit aufgesetzten Nuppen in Beerenform und Taufe Christi (nach 1550) und der Nürnberger Hafnerkrug mit Christus am Kreuz (um 1540) in Art der Arbeiten des Hafners Reinhart. Der übrige Inhalt dieses Schrankes setzt sich aus **Nassauer Krügen** und **Flaschen** aus grauer Masse mit blauem Dekor, darunter Stücken von Jan Emens und Jan Mennicke d. J., und **Creußener Steinzeug** zusammen, das mit seiner prächtigen bunten Emaillierung den hohen Ruf, den die Apostel-, Jagd- und Kurfürstenkrüge genießen, gerechtfertigt erscheinen läßt. Noch haben wir uns nicht genügend mit dem linken Wandschrank beschäftigt. Hier sind es vor allem die großen und kleinen Fayenceteller, die im 16. Jahrhundert für Nürnberger Patriziergeschlechter auf Bestellung in Venedig gefertigt wurden, welche unsere Aufmerksamkeit erregen, ganz besonders aber das gleichfalls aus Venedig stammende, aus emaillierter Kanne und Kredenzschüssel bestehende Prunkservice mit den Wappen Scheurl-Imhoff und Scheurl-Kastner sowie der Jahrzahl 1585. Als originelle Kuriosität bedarf der Erwähnung die große Nautilusmuschel mit eingravierter Darstellung des feierlichen Einzugs des Generalgouverneurs von Batavia Gustav Wilhelm Freiherrn von Imhoff im Jahre 1742 (Eigentum der Freiherrlich von Imhoffschen Gesamtfamilie). Das obere Geschoß des Schrankes füllen Delfter Fayencen von hoher Vollendung in der Reinheit der Glasur und Malerei. Auch auf den beiden westlichen Schränken werden solche bemerkt, während die östlichen ein blauornamentiertes großes Kühlbecken aus der Fayencemanufaktur Dorotheenthal bei Arnstadt mit dem Zeichen des Malers Melchior Böhmer (1737–38) und eine Terrine mit Löwenmaulhenkeln und naturfarbener Zitrone auf dem Deckel mit der Marke der Fayencemanufaktur Aumund (Vegesack) tragen. Vor dem Fensterpfeiler hängt ein Venezianer Wandspiegel mit Brustbildern

zwischen Sternen und dem Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie von Wölckern zwischen zwei Tauben (1. Hälfte des 18. Jahrhdts.). Unter den in die vier Fenster eingesetzten **Wappenscheiben** welche ihre Schweizer Herkunft nicht verleugnen, erregt vor allem Interesse diejenige des Kaiserlichen Kriegsrats, bestellten Obristen und Hauptmanns der Leibgarde Hans Friedrich Freiherrn zu Mörsperg und Beffarth. Dem Jahre 1602 angehörend, zeigt sie oben in sinniger Anspielung auf den Beruf des Bestellers einen Reiterkampf zwischen Deutschen und Türken.

12 **Saal 12. Grüner oder Rokoko-Saal.** Dieser Raum ist vorzugsweise dem **Kunstgewerbe des 18. Jahrhunderts,** der Zeit des Rokoko- und des Louis XVI.-Stils, gewidmet. Am stärksten kommt das **figürliche Porzellan** zur Geltung, es dominiert. Vieles vereinigt sich hier, um in gegenseitiger Ergänzung den Zeitgeist wiederzuspiegeln. Die Mitte des Saales nimmt der gelb-weiß glasierte, portalartig sich aufbauende, von einer Vase bekrönte Aufsatz eines Rokoko-Ofens ein. Ist hier die Silhouette noch architektonisch gebunden, so kommt dieses Moment bei den beiden Öfen in den Ecken gegenüber den Fenstern in Wegfall. Hier wechseln Voluten, frei geführte Schwingungen, starke Ausbauchungen, reliefiertes und virtuos gearbeitetes Muschelwerk in lebendigster Form miteinander und vereinigen sich zu reizvoll dekorativen Schaustücken. Gibt hier Grau und Weiß (der weiße Ofen stammt aus Mähren) den Grundton an, so ist der vierte Ofen, der zwischen den Fenstern aufgestellt ist, grün-gelb glasiert und kontrastiert somit auffallend zu jenen. Auch sonst trägt er einen anderen Charakter, er ist massiger, plumper, schwerer, ja bäuerlich geartet; es fehlt ihm das auflösend Freie des Rokoko. Wir stehen an der Schwelle einer Zeit, die wieder zum Zwang, zur rhythmischen Straffheit zurückzukehren sich anschickt. Der Ofen, der aus Schnaittach in Mittelfranken stammt, gehört bereits dem Ende des 18. Jahrhunderts an. Auch einige gute **Möbelstücke** enthält

der Saal, so an der Nordwand einen der Mitte des 18. Jahrhunderts angehörenden Schrank mit Landschaften und figürlichen Szenen in eingelegter Arbeit unter sparsamer Verwendung von Perlmutter und Elfenbein. Er ist norddeutsche, vielleicht mecklenburgische Arbeit und wurde in Schwerin erworben. Etwa zwei Jahrzehnte später ist der rechts von diesem stehende schrankartige Sekretär aus Nußbaum mit Marketerie, d. h. Einlegarbeit in verschiedenfarbigen Hölzern, vielleicht eine Mainzer Arbeit. Auf heimischem Boden gewachsen sind der große Spiegel mit zugehöriger, geschweift geformter Konsole, die beiden spiegelverzierten Türen sowie die Spiegelwandleuchter, welche dem vermutlich von Gottlieb Trost erbauten, ehemals Merkelschen Anwesen in der Sulzbacher Straße in Nürnberg entstammen, Erzeugnisse der graziösen Kunst des ausgesprochenen Rokoko. Gut sind in dem Saal die **Wiener Fabrikate der Empirezeit** vertreten, Möbel, meist in braun poliertem Mahagoni, die ihren Hauptreiz durch die oft reiche Ausstattung mit gegossenen oder gepreßten und vergoldeten Bronzezierarten erhalten. Wir zählen kurz die wichtigsten Stücke auf: den von Wolffsohn gefertigten, mit dem in Silber und Gold gestickten und von einer Krone überhöhten Monogramm versehenen Instrumentenschrank, den König Maximilian Josef I. von Bayern der chirurgischen Klinik der ehemaligen Universität Landshut zum Geschenk machte; den großen Toilettenspiegel mit Tischuntersatz auf vier glatten Säulen mit geschweifter Unterplatte, Lyra und marmorner Deckplatte, sowie halbrundem Spiegel, der zwischen kugelbekrönten Säulen aufgehängt ist; den rundgeformten Blumentisch inmitten des Raumes, dessen kelchförmiger Behälter von einem Dreifuß aufgenommen wird, der durch etwas sonderbare schwanenartige Träger gebildet ist, und das Giraffenklavier, dessen Aufbau durch gute Verhältnisse ausgezeichnet ist und das sehr geschmackvolles und fein verteiltes Beschläg aufweist. Seinen Hauptreiz aber erhält der Saal durch das meist

figurale Porzellan, das in den vier freistehenden Vitrinen und dem Empireschrank neben dem Giraffenklavier untergebracht oder auf eigenen Sockeln und auf den Möbeln aufgestellt ist. In der nordöstlichen Vitrine Fabrikate der Höchster Manufaktur, fast ausschließlich nach Modellen von Johann Peter Melchior. Sie bestehen in Figuren der Kinderwelt, Komödienfiguren, Liebes- und Schäferszenen und chinesischen Musikanten, teils eine bürgerliche Note tragend, teils auf das Sentimentale und Rührsame gerichtet, zumeist auf mit hellgrünem Rasen bewachsenen Erd- oder Felssockeln, mit weichen, gebrochenen, zarten Tönen. Der vor der westlichen Mitte der oberen Etage aufgestellte Doppelleuchter mit schlummerndem und kauerndem Putto gibt sich sowohl durch seine Form wie durch seine Farbe als Erzeugnis einer anderer Gegend zu erkennen. Er ist Züricher Fabrikat. In der südöstlichen Vitrine bildet die prachtvolle Maria immaculata auf hohem rocaillenverziertem Volutensockel die Dominante. Dieser trägt an seiner Stirnseite das Wappen des Begründers der Fuldaer Fabrik, des Fürstbischofs Heinrich von Bibra (1759—1788). Wenn es in dem „Journal für Fabrik, Manufaktur und Mode" von 1797 heißt, daß die eingegangene Porzellanfabrik von Fulda mehr wegen der Schönheit ihrer Waren als wegen des Handels bemerkt zu werden verdiente, so zeugen die in dieser Etage neben der erwähnten Madonna aufgestellten weiteren Figürchen für die Richtigkeit dieses Satzes. Sie verraten ein nicht geringes Können der Fuldaer Modelleure und einen weitentwickelten Geschmack der Maler, die diese hübschen Figürchen mit so großer Liebe und Sorgfalt staffiert haben. In die Bestände der unteren Etage teilen sich Berlin, Kassel und Ansbach. Der Berliner Manufaktur gehören an der auf einem Hahn reitende Amor (um 1755), ein seltenes Stück, das in Unterglasurblau die Marke der Fabrik von Wegely trägt, der reizende kleine, gleichfalls noch frühe Harlekin, die in chinesischem Geschmack bemalte Tasse (um 1770), der frierende Knabe und der Knabe mit Vogel-

Kleines Tafelbild mit Passionsszenen auf Goldgrund.
Oberdeutsch. Ende des 14. Jahrhunderts.

Druckstock von Zerreiß & Co., Nürnberg.

nest im Hut, sowie die etwa um 1775 entstandene, etwas steife Parisfigur mit Stab, Widder und Panflöte, die vielleicht auf ein Modell Friedrich Elias Meyers zurückgeht. Berliner Erzeugnisse sind auch die große Gruppe „Der Ruhm“ (sitzender Krieger und stehende weibliche Figur mit verbundenen Augen) mit der Modelleurmarke CM auf eigenem Sockel vor der Westwand des Saales und die große unbemalte Deckelvase oben auf dem Giraffenklavier. Kasseler Arbeit ist die weiße Gruppe des Rossebändigers (um 1770), eine Nachbildung der Wahlschen Sandsteingruppe, während die beiden Figuren des Merkur und der Venus Schöpfungen der 1759 begründeten, 1762 nach Bruckberg verlegten und 1807 verkauften Ansbacher Manufaktur sind. In der oberen Etage findet der Besucher drei lebhaft bewegte Figuren der Kelsterbacher Fabrik, als deren Modelleur vielleicht der „unvergleichliche Bossierer“ Antonius Seefried anzusprechen ist, und ein modisch gekleidetes Paar mit Ährenbüscheln, achtbare Beispiele des hohen Niveaus, auf dem die figürliche Plastik der Limbacher Manufaktur mit ihrem ungewöhnlich heiteren Dekor stand, und einen originellen Figurenleuchter der Kloster Veilsdorfer Fabrik. Das untere Geschoß der nordwestlichen Vitrine nehmen in der Hauptsache Frankenthaler Porzellane ein. Die mit Rocaillen reich verzierte, Architekturdarstellungen aufweisende Deckelvase und der Kavalier mit der Traube stammen aus der Zeit zwischen 1759 und 1762, als Josef Adam Hannong, der Sohn des Begründers, die Fabrik allein innehatte. Die übrigen Stücke gehören der Periode der kurfürstlichen Verwaltung, das heißt der Zeit von 1762—1795, an. Besondere Hervorhebung erfordern das mit Blumen spielende Paar, dem Anmut, ausdrucksvolle Bewegung und treffliche Modellierung eignen, die pathetisch bewegte, fürstlich gewandete Figur einer Flußgöttin, deren Modellierung die Art Konrad Lincks (1732—1802) verrät, und die von der Hand Karl Gottlieb Lücks, des Meisters der Klein-

figuren oder Chinesenhäuser, herrührende, bürgerlich-derbe Gruppe der „bonne mère“ (nach einer Komposition von Greuze). Das wertvollste Stück aber der Sammlung Frankenthaler Porzellane ist die mit „Linck“ bezeichnete, unbemalte allegorische Gruppe mit den Porträtmedaillons des Kurfürsten Karl Theodor und seiner Gemahlin Maria Elisabeth Augusta, umgeben von Minerva, einer Muse und drei Putten (1769), die ihren Platz auf dem Spiegelkonsoltisch der Nordwand hat. Im Mittelgeschoß ausschließlich Nymphenburger Porzellane, bis auf zwei unbemalt, wohl in der Mehrzahl Arbeiten des von 1755—64 als Modellmeister angestellten Italieners Franz Bastelli, des Schöpfers der zahlreichen, entzückend graziösen und lebhaft bewegten Kavaliere, Damen, Komödianten und Putten, denen Nymphenburg seinen Ruf verdankt. Bei den meist unbemalten Stücken kommt die Feinheit der Modellierung, die Schönheit der Masse und der Glasur eigentlich erst zur rechten Geltung. Das Obergeschoß zeigt Erzeugnisse der Ludwigsburger Manufaktur. Hauptstück ist die große Gruppe eines galanten Kavaliers in Jägergewand, der seiner gleichfalls Jagdgewandung tragenden Dame unter einer aus einem Baum und einem halben Nischenbogen gebildeten Laube eine pathetisch bewegte Liebeserklärung macht. Vor den Schmalwänden zwei Rokoko-Vasen mit Putten, welche Sommer und Winter allegorisieren. Hinzu kommt noch eine in sehr weichen Farben bemalte Tänzergruppe von zierlichem Bau und höfisch steifen Bewegungen. — Die südwestliche Vitrine ist in ihren beiden oberen Geschossen ausschließlich der Meißener Manufaktur vorbehalten. Wir finden hier Tassen, ein Fläschchen, eine Schale und einen Krug, die im Stil Herolds buntfarbene Chinoiserien, Jagddarstellungen, Hafenansichten, Flußlandschaften mit Kaufleuten, Orientalen und warenausladenden Männern sowie Parklandschaften mit lustwandelnden Herren und Damen zumeist mit Laub- und Bandelwerkkartuschen in Gold zeigen und den zwanziger und dreißiger Jahren des 18. Jahr-

hunderts angehören. Sehr beachtenswert ist das kleine Figürchen Augusts des Starken (von Gottlob Kirchner?) in der Auffassung eines römischen Triumphators aus der Zeit um 1725. Weitere Stücke aus der Meißener Manufaktur enthält der Schrank an der Westwand. Hier lenken vor allem die wahrscheinlich von Joh. Joachim Kändler modellierte Kreuzigungsgruppe (um 1740), die drei Teller mit den stark farbigen Wappen Sulkowski-Stadion und die Terrine mit dem Clemens-August-Wappen die Aufmerksamkeit auf sich. Die halbkugelige Deckelterrine aber mit Blumensträußen in Eisenrot und einem Hahn, der seine Pflicht tut, als Bekrönung, ist ein Fabrikat der Ansbacher Manufaktur. Im Untergeschoß der südwestlichen Vitrine Beispiele von Hausmalereien, wie sie in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts angefertigt wurden, darunter ein kleiner Krug mit reichem Laub- und Bandelwerk in Gold sowie einer Schule, einem Gold fabrizierenden Esel und einer Katzenmusik in Purpurmalerei von Ignaz Bottengruber, dem bekanntesten unter den Malern dieser Gattung, und Stücke mit Schwarzmalereien in der Art Preußlers. Die markantesten Stücke unter dem Wiener Porzellan sind die beiden weißglasierten Gruppen aus den Taten des Herkules von Joh. Josef Niedermayr (tätig von 1747—1778) im Mittelgeschoß des Wandschranks, sowie die nur in diesem Exemplar bekannte Krinolinfigur von Anton Grassi (tätig seit 1778). — Wollen wir vollständig sein, dann dürfen wir auch die kleine Sammlung von **Miniaturen** nicht übersehen, die, zumeist der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts angehörend, in der Pultvitrine vor dem rechten Fenster ausgelegt sind und die vor dem linken Fenster aufgestellte, wohl aus einer Kirche stammende, süddeutsche Sitzbank aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, deren trapezförmige und schräg gestellte Lehne reiche, durchbrochene Schnitzerei in geometrischem und vegetabilischem Ornament aufweist.

Roter Saal oder **Gläser-Saal** [13]. Auch hier sind *13* der Fachsammlung der Gläser, die nur aus den aller-

besten Stücken des Museums besteht, andere Erzeugnisse alten Kunsthandwerks beigesellt, die sich jener nach Art und Zeit einfügen. Vor der Mitte der Nordwand ein **fränkischer Marketerieschrank** von 1745, ein doppeltüriger, flachbehandelter Kastenschrank auf Kugelfüßen mit abgeschrägten Ecken, der außen auf den Türen in reicher Laub- und Bandelwerkumrahmung allegorische weibliche Figuren in Zeittracht, welche die vier Jahreszeiten versinnbildlichen, zeigt und auf deren Innenseiten mit ausgeschnittenen kolorierten Figuren aus zeitgenössischen Kupferstichen geziert ist, die auf weißes Papier aufgeklebt und gleichmäßig mit einem stark glänzenden Firnis überzogen sind. Links davon ein **Prunkschreibtisch** in sog. **Boullearbeit,** der zu einer früher im Schloß zu Schleißheim befindlichen Möbelausstattung gehört, von der eine größere Anzahl von Stücken im Bayer. Nationalmuseum in München verwahrt wird. Der Schreibtisch, das schönste und reichste Stück der ganzen Folge, wurde zu Anfang des Jahres 1908 im Münchener Kunsthandel erworben und dürfte ehedem Bestandteil der Originalausstattung des Schleißheimer Schlosses gewesen sein, wie sie durch Kurfürst Max Emanuel im 2. und 3. Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts geschaffen wurde. Die Einlegarbeit des wahrscheinlich in München gearbeiteten Möbels besteht in der Hauptsache in Silber auf Schildpatt. Daneben kommt Messing, Perlmutter und auch Malachit vor. Beachtung verdient auch die schrankartige **Kommode** zwischen den Fenstern, die aus dem oberbayerischen Kloster Indersdorf stammen soll und wahrscheinlich von einem Münchener Hofschreiner gearbeitet wurde. Während Oberplatte und Seitenteile in vielfach verschlungenen Mustern feinste Marketeriearbeit aufweisen, sind an den Vorderseiten der Schubladen je drei rechteckige Füllungen in deutscher Füllart, Kartuschen in Holz, Messing und Zinn von ausgezeichnetem Entwurf und vorzüglicher Ausführung, eingelassen (1730—40). Lediglich Zinneinlagen zeigt die auch als Schreibtisch verwendbare mitteldeutsche **Aufsatz-**

kommode in der Nordostecke des Saales. Sie bestehen in Rocaillen, Kartuschen, Vögeln, sowie Tier- und Jagddarstellungen und sind durch Gravierung belebt. Entstehungszeit: 3. Viertel des 18. Jahrhunderts. Aber auch Elfenbein kommt als Einlegmaterial vor, wie die kleine dreigeschossige süddeutsche **Kommode** (um 1720) an der Westwand mit tanzender Rokokofigur unter einem Baldachin auf der Oberplatte dartut. Originell sind hier auch die eingestreuten Vögel, Insekten und Schmetterlinge. Die beiden aus gußeisernem Heizkasten und einfachem, braunglasiertem Aufsatz bestehenden **Öfen** fränkischer Provenienz lenken dadurch unsere Aufmerksamkeit auf sich, daß sie zwar beide die Jahrzahl 1784 tragen, daß sich aber die Zierformen des einen im Rokokostil, die des anderen im Louis-XVI.-Stil bewegen. Von den **Plastiken,** die den Saal beleben, sind die vier Sandsteinfiguren aus dem, 1724 vom Hofkanzler von Fichtel († 1758) erbauten, nachmals „Neuer Zellerhof" genannten Hause Bronnbacher Straße 8 in Würzburg der besonderen Hervorhebung wert. Allegorischen Charakters, in der Bewegung lebendig und gut durchmodelliert, geben sie Zeugnis von dem achtbaren Stande der Würzburger dekorativen Bildnerei der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Höchst eigenartige Stücke sind die beiden Nürnberger Gartenfiguren vorn in den Fensterecken, zwergenartige Gestalten mit dicken Köpfen und derben Gesichtszügen, von denen die eine einen Korb mit Eiern, die andere eine Muschel mit Bratwürsten (Bananen?) trägt. Sie gehören dem Anfang des 18. Jahrhunderts an. Die schon erwähnte Aufsatzkommode trägt als Bekrönung die Biskuit-Büste Herzog Karls I. von Braunschweig (1715—80), ein Werk des Fürstenberger Figurenformers Heinrich Wegener (1779), die kleine Kommode mit den Elfenbeinintarsien unter einem Münchener Frührokoko-Spiegel eine **Fayence-Deckelvase** von ungewöhnlicher Größe mit Chinoiserien in weichem Manganviolett und lockerem Kobaltblau, anscheinend eine

Arbeit der Frankfurter Fabrik wohl noch aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, und die Kommode zwischen den Fenstern eine henkellose Porzellan-Deckel-Vase mit plastisch aufgelegten Rosengirlanden, aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. — Wir kommen zur **Gläsersammlung,** und zwar zunächst zu dem östlichen Längsschrank, der im unteren Geschoß venezianische Gläser, Flügelgläser mit bunter Verzierung und phantastisch gestalteten Griffen, sowie Latticiniogläser und deutsche Nachahmungen von solchen (17. Jahrhundert) enthält. Im mittleren Geschoß dieses und des gegenüberstehenden Schrankes sowie zum Teil in dessen unterem Geschoß deutsche Emailgläser des 16., 17. und 18. Jahrhunderts, von teils grünlichem, teils durchsichtigem Glase. Als außergewöhnlich schöne oder wertvolle Stücke sind hervorzuheben: a) im östlichen Schrank der Humpen vom Jahre 1694 mit einer Darstellung von Wolf und Lamm mit zugehörigem Spruch unter umgekehrter Nutzanwendung auf das Liebesleben, der schlanke Lebensalter-Willkomm vom Jahre 1665, das sächsische Hofkellereiglas vom Jahre 1687, der Humpen des Oberleutnants Sebastian Stockharner vom Jahre 1630, auf welchem dieser an der Spitze seines Reiterfähnleins mit seinem Wappen und seinem Trompeterkorps dargestellt ist; b) im westlichen Schrank der mächtige Reichsadlerhumpen vom Jahre 1596 mit einem Kruzifix auf dem Leib des Tieres, der kleinere, in seiner Malerei sehr minutiöse Reichsadlerhumpen vom Jahre 1644, die Gläser mit dem verbummelten Pfarrer zu Dandorff vom Jahre 1711 und dem liederlichen Studenten Cornelius (17. Jahrhundert), der große Fichtelgebirgshumpen vom Jahre 1688 und die kleineren drei Gläser mit Ansichten Freiherrlich von Kressischer Schlösser vom Jahre 1657 (unteres Geschoß), von denen das mittlere von einem silbergetriebenen Türken auf ovalem Sockel getragen wird. Im oberen Geschoß beider Schränke geschnittene, geschliffene, geätzte, geritzte und

gerissene Gläser, zumeist des 18. Jahrhunderts. Besonders zu benennen sind: a) im östlichen Schrank der kleine Walzenbecher mit den eingeschliffenen Wappen Imhoff-Haller (Depositum der Freiherrlich von Imhoffschen Gesamtfamilie), Ende des 17. Jahrhunderts; der konisch nach unten sich verjüngende dickwandige Deckelhumpen mit eingeschliffener Ansicht des Schlosses Henfenfeld (17.—18. Jahrhundert), der große Hohlbalusterpokal mit Ansicht von Nürnberg von G. F. Killinger, dem letzten Ausläufer der Schwanhardtschule (Anfang des 18. Jahrhunderts), der Kressische Hochzeitspokal vom Jahre 1635 mit silbervergoldetem Fuß und Phönix als Bekrönung und drei Medaillons zwischen schwungvollem Rankenwerk, das früheste Beispiel der ausgebildeten Manier des Nürnberger Glasschneiders Georg Schwanhardt d. Ae. (1601—1667); der auf hohem geringtem Ständer aufruhende, vom üblichen Formschema stark abweichende, schalenförmige Deckelpokal mit eingeschliffenen hängenden Blumengirlanden von Paulus Eder und der kleine konische Becher mit silbervergoldetem Fußrand und einem das Dillherrsche Wappen tragenden Genius von Anton Wilhelm Mäuerl (Anfang des 18. Jahrhunderts); b) im westlichen Schrank ein diesem Meister wohl gleichfalls zuzuschreibender Deckelpokal mit roten Fäden an Knauf und Handhabe sowie Ansicht des Schlosses Artelshofen, ein von drei Kugelfüßen getragener zylindrischer Becher mit naturalistischen Darstellungen der vier Jahreszeiten in geritzter Technik bei sorgfältigster Ausführung (Mitte des 17. Jahrhunderts), ein zylindrischer, Killinger zugeschriebener Deckelpokal mit silbervergoldeten Rändern und freigearbeitetem Blumenstrauß als Bekrönung, auf dessen Wandung eingeschliffen eine Ansicht des Schlosses Henfenfeld (17. Jahrhundert) und ein ähnlich geformter Deckelpokal mit einem auf einem Fasse reitenden silbervergoldeten Bacchus als Bekrönung und eingeschliffenen Ansichten von Kraftshof und Neunhof, welcher der Art Georg Schwanhardts

d. Ae. nahesteht. — Im unteren Geschoß des westlichen Schrankes dickwandige tiefgrüne sog. Batzengläser, von denen das kleinere die Jahrzahl 1661 trägt, sowie einige Proben der zur Belustigung der Zecher in älterer Zeit sehr beliebten Vexiergefäße, die das Trinken nur unter Anwendung besonderer Kunstgriffe gestatteten, darunter auch einige Beispiele des sog. Angsters oder Kuttrolfs, eines Gefäßes mit bauchigem Körper und engem Hals, der meist aus einer Reihe von Röhrchen besteht und sich oben zu einem schalenförmigen Mundstück erweitert. Kurz sei auch der Inhalt der kleinen mittleren Vitrine gestreift. Hier finden wir neben einer Anzahl schöner geschnittener, teils mit Gold ausgelegter Gläser zunächst eine interessante Serie sog. Zwischengold- oder Doppelwandgläser, wie sie im 2. Viertel des 18. Jahrhunderts vermutlich von Dilettanten in klösterlichen Werkstätten meist als Geschenke für hochgestellte Personen angefertigt worden sind. Die meisten dieser kleinen Kabinettstücke dürften deutsch-böhmischer Provenienz sein. Die am häufigsten vorkommende Form ist ein kleiner schlichter Becher, dessen Außenwandung mit vielfarbigem Facettenschliff versehen ist. Daneben aber werden auch zwei Stengelpokale bemerkt. Als beliebteste Vorwürfe begegnen die Jagd, die vier Jahreszeiten und rein dekorative Motive. Neben Gold und Silber ist bei dem rechten Stengelpokal und dem danebenstehenden Becher Rot und Grün in durchsichtigen Farben verwendet. — Dann folgt eine kleine Sammlung sogenannter **Schapergläser,** Gläser mit Schwarzlotmalerei, einer Art farbiger Glasverzierung, welche die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts hervorgebracht und welche sich in ihrer Zartheit und künstlerischen Qualität zu der üblichen Emailmalerei verhält wie etwa eine Miniatur zu einem derb kolorierten Holzschnitt. Nach ihrem Erfinder, dem Nürnberger Glasmaler Johann Schaper († 1670), hat man den Arbeiten dieser Art den Sammelnamen „Schapergläser“ gegeben. Als Form kommt ausschließlich der kleine zylindrische Becher auf drei hohlen Kugelfüßen vor.

Als Darstellungen finden wir Ansichten Nürnberger Kapellen, der Ortschaft Kraftshof bei Nürnberg mit dem ehemaligen Kressenstein, das Opfer Abrahams und Neptun, eine Nymphe verfolgend (nach einem Kupferstich von Goltzius). Ebendort auf einem Unterbau ein großer kugeliger Deckelpokal, das sog. Grüne Lindlein, der Willkomm des Schlosses Henfenfeld bei Nürnberg, dessen grünes Ranken- und Astwerk eine Linde symbolisieren will (17. Jahrh.). — In den beiden Pultvitrinen vor den Fenstern eine kleine Auswahl von **Löffeln, Messern und Gabeln** verschiedenster Form und mannigfachster Technik. Am besten die Bestecke mit den figural geschnitzten, aus Amoretten und Fruchtwerk gebildeten Elfenbeingriffen aus der Sammlung Sulkowski in der linken Vitrine (17. Jahrhundert). In die Fenster sind **Rundschreiben** mit Wappen Nürnberger Patriziergeschlechter (16. und 17. Jahrhdt.) eingesetzt, während zur Dekorierung der Wände kostümgeschichtlich interessante Fürstenbildnisse des 17. und 18. Jahrhunderts verwandt wurden.

Blauer Saal [14]. Enthält Arbeiten in **Zinn, Messing,** *14*
Bronze und **Lederschnitt.** Wiederum dienen Schränke, Öfen, Truhen und Bilder dazu, eine Art Zeitbild zu schaffen. An **Möbelstücken** weist der Saal u. a. auf einen sechsteiligen Nürnberger Wäscheschrank aus dem Jahre 1582, auf Kugelfüßen ruhend, durch 4 kannelierte Halbsäulen architektonisch gegliedert, die giebelbedachten Füllungen in bunter Einlegarbeit mit großzügig gesehenen Darstellungen von Musen, eine achtbare Leistung der damaligen Schreinerkunst; einen weiteren in seinen Ornamentfüllungen an Peter Flötner erinnernden vierfeldrigen Giebelschrank (Ostwand), um 1560 von einem Nürnberger Schreiner gefertigt, der anscheinend seine Motive verschiedenen Quellen entnahm; rechts von diesem den ältesten deutschen (süddeutschen) Kabinettschrank, den das Museum besitzt, außen und innen mit reichster, sehr kunstvoller Einlegarbeit in bunten Hölzern in Nachbildung italienischer Architekturintarsien geschmückt und an

den Schubladenschauseiten im Innern mit reliefierten Szenen aus der heiligen Geschichte in minutiöser, sich an den Plakettenstil der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts anlehnender Ausführung versehen, das Ganze zu Ende des 16. Jahrhunderts entstanden; links von dem Flötnerschen Giebelschrank einen Schrankkasten, als solcher und mit seiner Einrichtung als Schreibtisch modern, aber an seiner Stirnwand aus alten Teilen Schleswig-Holsteinscher Truhen zusammengesetzt, mit Karyatiden und biblischen Szenen der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; rechts von dem Nürnberger Wäscheschrank einen verhältnismäßig hohen holländischen Kredenzschrank im System der italienischen Bauart mit architektonisch gegliederter Schauseite, die Türfüllungen in der in Holland charakteristischen Weise aus einfachen und winkelförmig zusammengesetzten Rechtecken gebildet, entstanden um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und neben diesem einen Kabinettschrank in Schrankform ohne Untersatz (die in Deutschland vorherrschende Form) mit den Reliefigurен der Europa und Afrika und der Jahrzahl 1580, anscheinend Nürnberger Herkunft. Ein interessantes Möbelstück ist auch der westfälische (?) Schrank vor der Mitte der Nordwand, ein sog. Säulenschrank, mit drei Säulen, von denen die beiden äußeren infolge der Abfasung der Ecken übereck gestellt sind, Anfang des 18. Jahrhunderts. Diesem Schrank gegenüber vor dem Pfeiler zwischen den beiden Fenstern ein unglasierter weißer **Kachelofen** aus dem Hause der ehemaligen Denkschen Brauerei in Nürnberg, ein Prachtexemplar seiner Gattung, von elegantem Aufbau mit gewundenen, mit Rebgewinden verzierten Säulen, gebrochenen Giebeln und in zartem Flachrelief gehaltenen Darstellungen der sieben freien Künste, zumeist repräsentiert durch die Halbfiguren einer Frau und eines Mannes, welche in der Ausübung des betreffenden Berufes begriffen sind, anscheinend eine gemeinsame Arbeit des Georg Vest und der Familie Leupold, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zu den beiden Seiten dieses Ofens, der von

prächtig geschnitzten Löwen getragen wird, werden auf eigenen Sockeln zwei große niederdeutsche, 1671 gestiftete Kirchenleuchter aus Messing bemerkt, deren mächtiger Fuß an seiner Oberfläche plastisch getriebene, radial gedrehte Buckel aufweist, indes der zylindrische Stengel mit drei Kugelknäufen besetzt ist. Der schöne, buntglasierte, mit Darstellungen aus den Fabeln des Aesop und allegorisierenden Sprüchen reich verzierte große **Schweizer Ofen** links neben dem westfälischen Schrank stammt aus dem kleinen Städtchen Münster in der Schweiz und gewinnt an Wert noch dadurch, daß wir seinen Verfertiger kennen. Es war der Meister Hans Heinrich Pfau, der Hafner aus Winterthur, der dieses Prachtstück alter Hafnerkunst im Jahre 1644 schuf. Aus den Beischriften erfahren wir u. a., daß „Burgerliche einigkeit die beste Rinckmaur" sei, und wohl anzumerken ist, was auf einer Kachel an dem Sitz, der sog. „Kunst", niedergeschrieben ist: „Nicht alle die sind schaf, die schafes wulle tragen, || Viel stellen sich dir fründ, die hinterrucks dich nagen. || Die schlang verborgen ligt in einem süßen mundt, || Drumb siehe ob dein gast nicht sey ein falscher kund". Rechts neben dem westfälischen Säulenschrank ein großer weiß und manganfarben glasierter **Kachelofen** mit den Figuren der Venus, des Mars und Merkur, mit originellen Hermen an den Ecken des Heizkastens, Pilastern, welche mit Knaben unter herabhängenden Fruchtbündeln reliefiert sind, und gewundenen Säulen am sechseckigen Aufsatz, aus Tirol, zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Die Einstellung der Gesamtwirkung nur auf zwei Töne läßt auf ein ausgeprägt malerisches Empfinden seines Verfertigers schließen. — Die **Edelzinn-Sammlung** des Museums ist klein und auch arm an bedeutenden Stücken. Sie ist in der mittleren, in der Längsrichtung des Saales aufgestellten Vitrine untergebracht. Als Hauptstücke heben sich heraus: Die Temperantiaschüssel (1611) und die Taufschüssel (1611), beide mit dem Rundbildnis ihres Verfertigers, des 1560 in Basel geborenen und 1633 in Nürnberg gestorbenen Kaspar Enderlein, des Haupt-

meisters unter den deutschen Zinngießern, auf der Bodenseite und mit zugehörigen Kannen. Wir finden das eine Mal als Mittelbild eine sitzende Frauengestalt mit Krug und Trinkschale, das andere Mal Maria als Himmelskönigin, in beiden Fällen aber im Fond Medaillons mit den vier Elementen und auf dem Rand Darstellungen der sieben freien Künste. In der Mitte der Vitrine eine in ihrer Einzeldurchbildung außerordentlich scharfe und feine Marsschüssel, die bekanntlich früher als ein von Briot herrührendes Werk angesprochen wurde, aber jeglicher Markierung entbehrt. Neuerdings gilt sie als eine gemeinsame Arbeit von Jakob Koch II. und Kaspar Enderlein. Sehen wir ab von den in der Vitrine noch aufgestellten figural verzierten Tellern, unter denen ein solcher mit dem Reiterbildnis des Herzogs Eberhard von Württemberg und Wappen württembergischer Städte, eine Calwer Arbeit, und Nürnberger Fabrikate von Melchior Horcheimer u. a., so muß als eines der ältesten Stücke die kleine vom Zinngießer P. P. 1564 geformte, 1628 nachgegossene Regensburger Schale mit Bathseba im Bade genannt werden, weiterhin die viereckige Schraubflasche mit Abgüssen Flötnerscher Plaketten (Darstellungen von drei Tugenden), wahrscheinlich eine sächsische Arbeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der wiederum von Melchior Horcheimer herrührende, neben dessen Marke einen Schild mit einem aus den Buchstaben P H R und einem Kreuz gebildeten Monogramm zeigende Teller in sog. Holzstockmanier, d. h. mit Arabeskenfries, der erhaben aus dem Grunde heraussteht, endlich die Ulmer Tortenplatte vom Jahre 1550 mit Darstellung des Sündenfalls. — Wir wenden uns dem Inhalt der beiden anderen Vitrinen zu. In der östlichen neben anderem ein großer Bronzemörser mit der Jahrzahl 1459 und dem Namen seines Besitzers „Paul Scharrer“ (unteres Geschoß), ein Eichgefäß vom Dutzendteich bei Nürnberg vom Jahre 1599 (ebendort) mit scharf aus gerauhtem Grund herausgeschnittenen Buchstaben und Zahlen, eine prachtvolle, anscheinend Nürnberger Beckschlagerschüssel mit

sitzender Frau im Grund, umgeben von einem aus Löwenmasken, stilisierten Blumen und einem Einhorn gebildeten Ornamentmotiv, gotisch (ebendort), eine sog. Greifenklaue, ein Trinkhorn mit vergoldetem Bronzebeschläg, Ende des 15. Jahrhunderts (oberes Geschoß), ein bronzevergoldeter Landsknechtsleuchter auf profiliertem, von drei Füßen getragenem Rundsockel mit kantigem Stab, an dem der Lichthalter mit Tropfschälchen auf- und abgeschoben werden kann, 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (ebendort), eine Messingkanne mit Kreuzblume als Bekrönung, Drachenhenkel und Löwenausguß, 15. Jahrhundert (ebendort), zwei kleinere gotische Nürnberger Messing-Beckschlagerschüsseln mit hochreliefiert getriebenen Darstellungen der Verkündigung und der Madonna in der Strahlenglorie (mittleres Geschoß), ein lederüberzogener Holzkoffer mit Verkündigung, Geburt Christi, weiblichen Heiligen und Rankenwerk in überaus zierlichem Schnitt, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts (oberes Geschoß), endlich ein Lederkästchen in Hausform mit sagenhaften und symbolischen Tierfiguren, wie sie für das 14. Jahrhundert charakteristisch sind (mittleres Geschoß). Von den Stücken in der westlichen Vitrine lenken am meisten unsere Aufmerksamkeit auf sich eine Dolchscheide aus Schweinsleder mit gemaltem Ovalmedaillon eines Bischofs, 13. Jahrhundert (unteres Geschoß), ein Holzmörser (?) mit flach eingeschnittenem Rankenfries und der Jahrzahl 1500 (ebendort), ein kofferförmiges lederüberzogenes Holzkästchen mit Verkündigung, Heimsuchung und Geburt Christi, in hohem Relief auf besonderen Lederstückchen in Formen gepreßt und aufgeklebt, zwischen eingeritztem und farbig behandeltem Ornament, Ende des 15. Jahrhunderts (unteres Geschoß), die mit Papier und gepreßtem Leder überzogene und mit Drachen, Porträt-Medaillons und Doppelsirenen aus Zinn applizierte runde Holzschachtel, welche die Inschrift „Gotes Wortt pleybt ebyg“ trägt und um 1540 entstanden ist (unteres Geschoß), die mit Szenen aus einem ländlichen, in Henfenfeld bei Nürnberg spielenden Hochzeitsfest bemalte Holzkapsel für ein

Pfinzingsches Prunkglas 1601 (unteres Geschoß), die lederüberzogene, mit Rankenwerk verzierte Kapsel für den Reichsapfel vom Jahre 1457 (mittleres Geschoß), ehemals zu den Reichskleinodien gehörig und bei deren Überführung nach Wien in Nürnberg zurückgeblieben; das reizend ornamentierte Lederfutteral mit dem Paumgärtnerschen Wappen und der Jahrzahl 1528 (ebendort) und das Messingbecken mit der von zwei Schriftbändern umrahmten, primitiv originellen Darstellung des Sündenfalles, 15. Jahrhundert (ebendort). In den beiden Pultvitrinen unten vor den Fenstern Goldschmiedemodelle und Wallfahrtsabzeichen (Blei), zumeist 15. Jahrhundert, Kußtäfelchen, Buchdeckel, Anhänger und Schmuckblättchen in graviertem Messing, gotisch, Schlüsselhaken aus Bronze und Messing, 15. und 16. Jahrhundert und Arbeiten in **Perlmutter,** darunter das gegenständlich, stilistisch und technisch einem im Bayerischen Nationalmuseum befindlichen verwandte, ovale Hochrelief der Anbetung des Christkindes (um 1500). — Noch gereichen zwei Stücke dem Saal zur Zierde, die bislang unerwähnt geblieben sind; das sind — beiderseits des schleswig-holsteinischen Truhenschrankes an der Ostwand — der schöne große gelb, grün, tiefblau und manganfarben glasierte **Preuningkrug,** ein sogenannter Pluntzer, mit den Halb- und Ganzfiguren des ersten Menschenpaares, der Halbfigur der Madonna mit Kind, zwei Porträtbrustbildern und stilisiertem Blattwerk, entstanden noch vor der Mitte des 16. Jahrhunderts, sowie die stattliche braungelbe, gut aufgebaute **Raerener Wappenkanne** vom Jahre 1598 mit dem mehrfach wiederkehrendem Wappen der Stadt Köln und einem Bauerntanzfries, eine Arbeit aus der Werkstatt des Jan Baldens Mennicken. In die Fenster sind Rundscheiben mit Wappen Nürnberger Patrizierfamilien eingesetzt, indessen in den Gewölbeschildbögen Trachtenbilder und Beckschlagerschüsseln bemerkt werden. Über dem schleswig-holsteinischen Truhenschrank eine Stammtafel der ausgestorbenen Nürnberger Patrizierfamilie der Ketzel, beginnend mit dem Jahre 1389, endend mit dem Jahre 1503. Es handelt

sich ausschließlich um solche Mitglieder der Familie, die sich an einer Wallfahrt nach Jerusalem beteiligt haben.

Gelber Saal [15]. **Kirchliches Kunsthandwerk.** In 15
dem nun folgenden letzten Saal ist schon aus den an den Wänden angebrachten Tafelbildern, Totenschilden und Bronzeepitaphien von den liegenden Grabsteinen der Nürnberger Friedhöfe zu St. Rochus und St. Johannis, weiter den Hausaltärchen, den plastischen Arbeiten und den Glasmalereien auf den ersten Blick eine andere Zweckbestimmung ersichtlich. Er ist dem kirchlichen Kunsthandwerk und der kirchlichen Kleinplastik gewidmet. Drei Schränke, zwei Oefen und drei Truhen bilden den äußeren Rahmen. Die Fachsammlungen selbst sind in den fünf Vitrinen und den beiden Pultkästen unten vor den Fenstern untergebracht. Bleiben wir zunächst bei den **Schränken,** so diente der aus dem Pustertal in Tirol stammende Kastenschrank vor der Mitte der Nordwand mit seiner vertikalen Leistenteilung und seinem flachgiebeligen Abschluß ehedem gewißlich als Sakristeischrank in einer kleinen Kirche. Dieser in den österreichischen Alpenländern, Tirol, Kärnten, Steiermark und Salzburg nicht gerade seltene Schranktyp bietet ein doppeltes Interesse dadurch, daß er in verbauerter Form einen sehr alten, jedenfalls romanischen Schranktyp in verhältnismäßig späte Zeit (16–17. Jahrhundert) herübergerettet hat. Kirchlichen Zwecken diente wohl auch der gotisierende dreigeschossige Kastenschrank mit seinem dünngebildeten Beschläg (an der Westwand), wohl niederdeutsch und um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden, und vielleicht auch der noch den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts angehörende Tiroler Schrank an der Ostwand, das älteste Stück dieser Gattung, welches das Museum besitzt und in dem wir es sicher mit einem schon ursprünglich freistehenden Schrank zu tun haben. Unter den **Truhen** ist die älteste diejenige zwischen den Fenstern, deren Vorderseite vier Füllungen mit Nachbildungen spätgotischer Maßwerkfenster enthält. Sie wurde in Tirol erworben, besteht aus

Lärchen- oder Zirbelholz und gehört noch dem 15. Jahrhundert an. Die aus Tannenholz gearbeitete Truhe mit dem reich durchbrochenen Fußgestell und den flach herausgestochenen Rankenfriesen links neben dem Giebelschrank, süddeutsch oder tirolisch, bietet ein frühes Beispiel von Fournierung. Diese besteht in schön und regelmäßig gemasertem, etwa 4 mm dickem Nußbaumholz an der Vorderseite. Von der Truhe auf der anderen Seite des Giebelschrankes steht die Provenienz nicht fest. Die teilweise Verwendung von Eichenholz läßt an fränkischen Ursprung denken. Die Truhe ist dreiteilig angelegt. Die Seitenfelder zeigen Bogenstellungen mit in Einlegarbeit hergestelltem Mauerwerk, die innere Füllung ist mit stilisiertem Blattwerk eingelegt. Im Mittelfeld von einem eingelegten Fries umgeben eine queroblonge, innen ovale Füllung ebenfalls mit Intarsien. Die jonisierenden Pilaster zeigen aufsteigendes Rankenwerk in Reliefschnitzerei. Entstehungszeit: Ende des 16. Jahrhunderts. Ein eigenartiges Möbelstück besitzt der Saal in dem dreibeinigen, niedrigen **Lehnsessel** mit den vergitterten Verstrebungen unter dem dreieckigen Sitz und der halbkreisförmigen Lehne. Er stammt aus den Rheinlanden, angeblich aus einer Mühle bei Monjoie. Zu datieren ist er um die Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. In die beiden Winkel der Nordwand sind zwei **Renaissance-Kachelöfen** eingebaut, elegant in ihrer Form, mit rechteckigem Heizkasten und achtseitigem Aufbau sowie schildförmig abgeplatteten Ecken. Der rechte buntglasiert mit allegorischen Frauengestalten (die sieben freien Künste) von vorzüglicher Modellierung, dem beliebten Motiv einer perspektivisch gebildeten Halle mit einem auf einem Thron sitzenden Putto, der zwei Fackeln hält, sowie Friesen mit kauernden Löwen und Greifen. Der Ofen (das Kranzgesims ist nicht zugehörig) stammt aus der Werkstatt des Andreas Finkh, der als einer der hervorragendsten Welser Hafnermeister in den Jahren 1581—1583 nachgewiesen ist. Sein Kollege

auf der Gegenseite, grün, nur die am Sockel kauernden Löwen und Greifen gelb, mit reizender Ornamentierung der beiden Eckstücke und dem mehrfach gewandelten Motiv der perspektivisch gebildeten Halle dürfte um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Nürnberg entstanden sein. — Hinsichtlich der in den Vitrinen untergebrachten Gegenstände des kirchlichen Kunsthandwerkes können wir uns kurz fassen. In der östlichen mittelalterliche Rauchgefäße, Ministrantenglocken und Leuchter aus Bronze, teilweise von phantastischer Form mit vielfach verschlungenem Ornament, der bekannte aus Nördlingen stammende, dem 14. Jahrhundert angehörende Reliquienkasten in Sarkophagform, der mit vergoldeten und durchbrochenen Zinnornamenten bekleidet ist, die in vier übereinander liegenden Zonen aus Rundmedaillons oder solchen von Vierpaßform bestehen, welche die Evangelistensymbole, abenteuerliche Tiergestalten und Löwenfiguren zeigen, schließlich im Obergeschoß ein aus der Sammlung Bourgeois stammender Kasten in Kofferform, mit Messingblech überzogen und Darstellungen in getriebener Arbeit (Schmerzensmann, Falkner zu Pferde, Herr vor einer Dame kniend, abenteuerliche Gestalten gegeneinander kämpfend) aufweisend, 14. Jahrhundert. In der mittleren Vitrine neben Platten und Plättchen aus emailliertem Kupfer, Teilen von kirchlichen Geräten, teils aus französischen (Limoges), teils aus niederrheinischen Werkstätten stammend, ein großes Vortragekreuz gleicher Technik mit den hochgetriebenen und vergoldeten Evangelistensymbolen und dem segnenden Gott Vater auf der Rückseite (Limoges). Entstehungszeit: 12. bis 13. Jahrhundert. Unten vor diesem ein mit großen geschliffenen Bergkristallen und Emaillen verzierter, anscheinend erst später so zusammengefügter Buchdeckel. Das Mittelstück mit der von Email-Ornament umgebenen, kupfervergoldeten Maria gehört dem 12.–13. Jahrhundert an, der Grund (vergoldetes Kupferblech mit Rautenmuster) und die Fassung der Bergkristalle dem 14.–15. Jahr-

hundert. Ein kostbares Erzeugnis spätromanischen Bronzegusses ist das von reich durchbrochenem Drachenfuß getragene und mit gravierten Beischriften versehene und vergoldete Kruzifix mit den Begleitfiguren der Maria und des Johannes (im 14. Jahrhundert angefügt), das anscheinend ehedem als Altarkreuz diente, möglicherweise eine bambergische Arbeit. Neben den Metallarbeiten enthält die Vitrine auch einige bedeutsame Proben alter **Elfenbeinschnitzkunst,** so die fein empfundene Gruppe der drei Marien, die — aus der Sammlung des Freiherrn von Aufseß stammend — wohl als Bestandteil einer aus mehreren Stücken gefertigten Schreindarstellung einer Kreuzigung oder Darstellung im Tempel betrachtet werden darf (rheinisch?, frühes 14. Jahrhdt.), den Torso einer sitzenden Maria mit dem Kinde mit großzügig drapiertem Gewand, bei der die Annahme einer Nachbildung eines berühmten französischen Gnadenbildes nicht ganz von der Hand zu weisen ist, so daß ein rheinischer Ursprung immerhin möglich wäre (frühes 14. Jahrh.), und das 1867 in Köln erworbene Figürchen einer stehenden Madonna, deren reicherer Faltenwurf schon auf den Anfang des 15. Jahrhunderts hinweist. Eine kostbare Reliquie ist das in der gleichen Vitrine ausgelegte, dem Ende des 13. Jahrhunderts angehörende, aus einer rheinischen Kirche stammende Gürtelband, auf dem in Stickerei die Inschrift: „Gertrudis ✶ Filia ✶ Beate ✶ Elizabet ✶ Me ✶ Fecit." Höchst originelle Kulturdokumente sind die beiden Schachfiguren (Springer), von denen die eine, ein Bischof zu Pferde, von Kriegern umgeben, dem 13. Jahrhundert entstammt, während die andere, ein Ritter zu Pferde, von Armbrust-Schützen umgeben, im 14. Jahrhundert entstanden ist und angeblich in den Grundmauern eines Turmes der Umfassungsmauer des Marktes Riedenburg in der Oberpfalz gefunden wurde. — Der Inhalt der mittleren Vitrine findet eine abrundende Ergänzung in den Schaustücken der westlichen Vitrine und der Pultkästen vor den beiden Fenstern des Saales. In ersterer Reliquienkästen, Vortragekreuze,

Leuchter, Ciborien, Hostienbüchsen, ein Weihrauchfaß, ein Abtstab und mehrere Teller in emailliertem Kupfer, zumeist wohl französischer Import und wohl durchgehends Limoges. Für den großen Reliquienkasten in Hausform mit der aus fünf Einzelfiguren bestehenden Kreuzigung an der vorderen Breitseite ist durch die rückwärts angebrachten Wappen der französische Ursprung unzweifelhaft (13. Jahrh.). Der roh gearbeitete rechteckige Kasten im Untergeschoß mit den merkwürdigen archaisierenden Figurenauflagen (12.—13. Jahrh.) mag aus den Rheinlanden stammen. Dagegen dürften wohl die drei Wappenteller (spätes 13. Jahrh.) profane Bedeutung haben. Die Darstellungen auf ihnen scheinen sich auf das ritterliche Leben zu beziehen. In den beiden nördlichen Vitrinen sind die vier Vortragekreuze die den Eindruck maßgebend bestimmenden Faktoren. Teils silber-, teils kupfervergoldet, auch Bronze, getrieben, graviert, gegossen und emailliert, an den Enden vierpaßförmig gebildet, geben sie dem Beschauer eine gute Vorstellung von der Ausgestaltung dieses Kultstückes in spätgotischer Zeit. Ein achtbares Können verrät der kupferne Reliquienbehälter in Form eines natürlich gebildeten Kopfes zur Aufnahme des Schädels des Hl. Gonsaldus, der Haartracht nach in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden (nordöstlicher Schrank, Mitte). Wohl noch dem 12. Jahrhundert dürfen wir das ebendort aufgestellte Messingkästchen mit den Figuren des segnenden Christus und der zwölf Apostel zuweisen, dessen Füße in höchst eigenartiger Form die vier Evangelisten symbolisieren, während das rechts daneben sichtbare Messingkästchen (Reliquiarium) mit der Kreuzabnahme über einem von rundbogigen Arkaden getragenen Gehäuse, in dem sich der Vorgang der Grablegung abspielt, eine Arbeit des frühen 13. Jahrhunderts zu sein scheint. In der nordwestlichen Vitrine erregen neben den beiden Vortragekreuzen folgende Stücke unser Interesse: der plattenförmige Tragaltar (portatile), dessen geweihter Stein in eine Elfenbeintafel

des 12. Jahrhunderts eingelassen ist, während das Ganze um die Wende des 15. und 16. Jahrhunderts mit einer bemalten Holzumrahmung (die 14 Nothelfer) versehen wurde; der auf rotem Grund mit einer Strahlenmadonna, einem betenden Donator und Halbfiguren von Heiligen bemalte, zinnenbekrönte Reliquienschrein in Hausform aus der Kirche zu Friedberg (1. Hälfte des 15. Jahrh.); das Lectionarium mit Silberdeckeln, welche mit durchbrochenen Maßwerkleisten versehen sind und einerseits die Madonna unter architektonischem Baldachin und vier Medaillons mit den schreibenden Evangelisten, andererseits die Apostel Petrus und Paulus unter architektonischem Baldachin und vier Medaillons mit den schreibenden Kirchenvätern zeigen und 1506 datiert sind, — wir haben es anscheinend mit einer schwäbischen Arbeit zu tun — und ein Frauengürtel von schwarzseidenem Damastbande mit Doppelschließe, auf welcher die Verkündigung und Maria in Email dargestellt sind, eine Arbeit des 15. Jahrhunderts. — Wenden wir uns nunmehr den **Arbeiten in Elfenbein** zu, welche in der Pultvitrine vor dem linken Fenster des Saales ausgelegt sind, so handelt es sich hier zumeist um Diptychen oder Teile von solchen mit religiösen Darstellungen, französisch oder unter französischem Einfluß stehend, 14. und 15. Jahrhundert. Um so stärker treten die wenigen Stücke profaner Art in die Erscheinung. So vor allem die durchbrochen gearbeitete Kampfszene, nach neueren Forschungen die Schlacht König Adolfs von Nassau bei Göllheim (1298), dessen Bildnis in der Hauptfigur gesehen wird; dann das zart gearbeitete Relief mit der Darstellung eines Jagdausritts (französisch, 14. Jahrh.) und das Rundrelief mit dem Liebespaar, vermutlich ehemals Rückteil einer Spiegelkapsel (um 1400, oberitalienisch?). — Nicht zu übersehen sind die **vier Hausaltärchen,** welche beiderseits der Schränke an den Seitenwänden Aufstellung gefunden haben. Das interessanteste Stück ist wohl der rechts von dem Tiroler Schrank befindliche Altar, dessen im Faltenwurf virtuos bewegte Kreuzigungs-

gruppe Anklänge an die Art des Veit Stoß aufweist, während die Malereien auf den Flügeln (Barbara und Apollonia) aus der Richtung der Trauts stammen. Entstehungszeit: 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Der fränkischen Schule zuzuweisen ist auch wohl das Triptychon rechts von dem niederdeutschen Schrank. Es ist ein wohlerhaltenes und als achtbar anzusprechendes Werk aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. Im Mittelschrein vor goldenem Hintergrund mit eingeritzter Ornamentierung eine plastische Darstellung der Auferstehung Christi. Auf den Flügeln in Malerei links der Gang nach Emaus, rechts das „Noli me tangere"; auf der Predella Christus, wie er sich, umgeben von den Aposteln, dem ungläubigen Thomas offenbart. Dagegen muß wohl das Altärchen links von dem Tiroler Schrank als eine schwäbische, wenn nicht sogar augsburgische Arbeit angesprochen werden. Außerordentliche Sorgfalt ist auf die Ornamentierung des Goldhintergrundes verwandt. Die Reliefs auf den Seitenflügeln (Verkündigung, Geburt Christi, Anbetung der Könige und Tod Mariens) bestehen aus gepreßter Papiermasse und sind Nachbildungen von Reliefs aus Solnhofer Stein, die sich an einem Altar des bischöflichen Museums in Augsburg befinden. — Von den in dem Saal aufgestellten **Plastiken** seien hervorgehoben: die aus der Sammlung des Freiherrn von Aufseß stammende, früher als nürnbergisch, neuerdings als schwäbisch angesprochene, aber doch wohl fränkische betende Maria, ehemals Teilfigur einer Kreuzigungsgruppe, 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts, und die bürgerlich-matronenhafte Maria mit dem Kinde (rechts neben dem Tiroler Giebelschrank), eine Nürnberger Hausmadonna aus dem 2. Viertel des 16. Jahrhunderts, deren schwungvoll bewegter Faltenstil die Einwirkung der Veit-Stoß-Schule nicht verleugnen kann. — Auch einige, in ihrer Darstellung zumeist originelle **Tafelbilder** schmücken den Raum. Am meisten lenkt den Blick auf sich der im Jahre 1555 von einem LHF sich monogrammierenden, vielleicht sächsischen Meister

gefertigte, später ergänzte Stammbaum des Ketzelschen Geschlechts, einer einst sehr angesehenen Nürnberger Patrizierfamilie. Auf den Zweigen wappenschildhaltende Halbfiguren, deren Kostüme der Mode der Lebenszeit der Dargestellten folgen. Und gerne verweilt man auch einige Augenblicke, um sich einer näheren Betrachtung der ernsten Tafel mit dem von einem Gefährten begleiteten Hl. Mauritius zu widmen, welche dem Schulkreise des Kölner Stephan Lochner entstammt. — Farbenprächtige **Glasmalereien** dämpfen das durch die Fenster eindringende Tageslicht. Das große, spitzbogig geschlossene Glasgemälde mit den Halbfiguren der Propheten Jeremias, Ezechiel und Jesaias, welche innerhalb einer gotischen Fialenarchitektur Spruchbänder mit Hinweisen auf die Geburt Christi in Händen halten oder von solchen umrahmt sind, dürfte kölnischen Ursprungs und um die Mitte des 15. Jahrhunderts entstanden sein. Links daneben die großartig aufgefaßte Szene mit dem Abt Fridolin, dem der Tod entgegentritt, schweizerisch, Anfang des 16. Jahrhunderts.

Wir kehren in das Lapidarium [3] zurück, schreiten bis in sein Mittelschiff vor und wenden uns dann nach
16 links, um auf diese Weise in das Erdgeschoß [16] des westlichen Verbindungsganges zwischen dem Neubau am Kornmarkt und dem Alten Museum zu gelangen. Auf dem obersten Podest, den wir zunächst betreten, öffnet sich linker Hand eine Türe, die einen Ausblick auf den inneren Neubauhof ermöglicht. Dieser soll als **ländlicher Friedhof** eingerichtet werden. Eine Anzahl schmiedeeiserner Grabkreuze belebt in feierlicher Art die den Boden gleichmäßig überziehende Rasenfläche. Zwischen den beiden großen Spitzbogenfenstern der gegenüberliegenden Wand des östlichen Verbindungsganges zwischen Neubau und Altem Museum ein Gipsabguß des kolossalen, 1467 von Nikolaus von Leyen gefertigten, auf dem Friedhof zu Baden-Baden aufgestellten Kruzifixus. Wenden wir uns nunmehr dem Inhalt des Verbindungs-

ganges selbst zu, so sehen wir rechts und links der Treppe zwei originelle **Gartenfiguren** lagern, Allegorien von Sommer und Herbst, rundplastisch gearbeitete Sphinxe, die, wahrscheinlich aus Schloß Seehof (Ufr.) stammend, zuletzt als Brunnenfiguren in einem Nürnberger Garten standen und mit den Skulpturen im Park zu Veitshöchheim eng verwandt sind. Es sind um 1760 entstandene Arbeiten des schon in der Ehrenhalle [2] begegnenden Bildhauers Ferdinand Dietz. Vorbei an einigen schlichten Grabsteinen des 18. Jahrhunderts und einem Architekturrest vom nördlichen Chortreppenturm der Lorenzkirche in Nürnberg (1439—77) gelangt man in den sich erweiternden südlichen Teil des Verbindungsganges, der bereits Bestandteil des alten Museums ist und früher als Zelle eines Klosterbruders diente. Ein reich ornamentierter romanischer Pfeiler (Mitte des 12. Jahrhdts.) mit gewunden kannelierten Säulchen und figural behandelten Kopfstücken, angeblich aus Kloster Prüfening bei Regensburg, trägt das Gewölbe. Das wichtigste Stück dieses Raumabschnittes aber ist die herrliche Würzburger Weinbergsmadonna, ein charakteristisches Werk der unterfränkischen Schule der Mitte des 14. Jahrhunderts. An der gleichen Wand die schlank gebaute Sandsteinfigur eines Verkündigungsengels von der nördlichen Pforte der Frauenkirche in Nürnberg, welche zeitlich in die Jahre gleich nach der Vollendung des Baues der Kirche, d. h. in die Jahre 1360—70, zu setzen ist. Sie steht in losem Zusammenhang mit der Werkstatt des Meisters des Westportals der Lorenzkirche. An der gegenüberliegenden Wand oben das in seinen ornamentalen Teilen kernig geformte Doppelwappenrelief vom Jahre 1496 aus dem Kaiserhof in Nürnberg, ein treffliches Beispiel der von Adam Kraft gerne geübten Betätigung im dekorativen Häuserschmuck. Und haben wir diese Schöpfung zur Genüge gewürdigt, so werden wir gerne einige Augenblicke auch bei dem Brustbild (Abschnitt) einer Madonna verweilen, die sich heute in vollkommener Erneuerung außen am

Südwesteck der Nürnberger Frauenkirche befindet. Wir bewundern an diesem zwischen 1360 und 1370 entstandenen Bildwerk einerseits die Weichheit der Formen, andererseits die Größe der Auffassung. Der in Lindenholz geschnitzte Palmesel aber soll aus Kloster Blaubeuren stammen. Jedenfalls trägt er die Stilmerkmale der bayerischen Plastik des beginnenden 16. Jahrhunderts. Bildwerke dieser Art wurden bekanntlich bei den Palmsonntagsprozessionen mitgeführt. Eines kurzen Hinweises bedarf auch der kleine, im Kunsthandel (!) erworbene Kalkstein-Grabstein des am 30. August 1595 zweijährig gestorbenen Hanns Georg Aufhamer, der sicherlich einer mittelfränkischen Kirche (vielleicht Langenzenn?) entstammt.

Geradeaus weiterschreitend, kommen wir in den nördlichen Flügel des großen Kreuzgangs [23] des alten Kartäuserklosters, das bekanntlich den Grundstock der älteren Museumsgebäude bildet. Wir wenden uns nach rechts und gehen auf das reizende, diesen Teil [19] abschließende Eisentor zu, das aus einem Nürnberger Garten stammt und sich in den graziösen Formen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts bewegt. Ist das Gartentor geöffnet, so führen die Stufen rechts zu dem neugeschaffenen **Vor-**
17 **tragssaal** des Museums [17]. Die den beiden Eingängen gegenüberliegende Schmalwand ziert das aus der Kirche zur Gewährleistung seiner Erhaltung hierhin übertragene, 1859 von Wilhelm von Kaulbach gemalte Fresko der Eröffnung der Gruft Karls des Großen in Aachen durch Otto III. Der Saal, dessen Decke mit dem Reichsadler und den Wappen sämtlicher deutscher Staaten geschmückt ist, wurde auf Kosten des Deutschen Reiches erbaut.

Wir kehren zu dem Nürnberger Gartenportal zurück und sehen, geradaus blickend, die langgestreckte Halle des nördlichen Kreuzgangflügels des alten Kartäuserklosters [19, 23 u. 30] vor uns liegen. Die Regelmäßigkeit der Gewölbearchitektur bedingt eine höchst eigenartige perspektivische Verkürzung. Wir bewundern an sonnigen Tagen das prickelnde Hell-Dunkel-Spiel des

Tafelbild der Verkündigung von Konrad Witz († 1447).

Druckstock von Zerreiß & Co., Nürnberg.

schräg einfallenden Lichtes und empfangen den starken Eindruck einstiger klösterlicher Abgeschiedenheit und Weltentrücktheit. Aus Grabsteinen verstohlen vorlugende altertümliche Gestalten bevölkern den einsamen Gang und reden die stumme Sprache des Werdegangs zurückliegender Jahrhunderte. Hier haben **Gipsabgüsse kunstgeschichtlich, geschichtlich und trachtengeschichtlich bedeutsamer Grabsteine und Grabdenkmäler** Aufstellung gefunden — eine Sammlung, die schon von Aufseß begonnen war, von seinen Nachfolgern fortgeführt wurde und heute einzig in ihrer Art dasteht.

In dem unmittelbar an das Nürnberger Gartenportal anschließenden westlichen Teil [19] des Kreuzgangs *19* Abgüsse von **Grabdenkmälern römischer Krieger und von römischen Votivsteinen** aus den ersten Jahrhunderten nach Christi Geburt, gefunden in oder bei Xanten, Bingerbrück, Köln, Eisenberg (Pfalz), Trier, Wiesbaden und Mainz.

In organischem Zusammenhang damit steht die kleine **Sammlung römischer Bauteile und Gräber,** welche in der nun folgenden linken Seitenhalle [20] untergebracht *20* ist. Tritt man in diese ein, so bemerkt man rechts zwei der eichenen Brückenpfähle mit eisernem Schuh von der alten Römerbrücke bei Mainz und eine Reihe von eichenen Palisadenpfählen vom Limes Raeticus, welche bei Gunzenhausen in Mittelfranken gefunden wurden. Nicht minder interessant ist das in der linken Fensterecke aufgestellte Modell einer 1897 in Trier freigelegten Wohnanlage, deren Baderäume in der gegenüberliegenden Ecke noch in vergrößertem Maßstab dargestellt sind. Zwischen diesen beiden Modellen drei Brandgräber römischer Soldaten aus Eisenberg in der Pfalz (2. und 3. Jahrh. n. Chr.). An der linken Seitenwand aber ist in seiner originellen ursprünglichen Aufmachung ein römisches Ziegelgrab aus dem Gräberfelde bei Rheinzabern aufgestellt.

Durch den mittleren der drei Spitzbögen, mit denen sich diese Halle gegen den Kreuzgang öffnet, gelangen wir, geradeaus gehend, in die Kammer mit

den **Architekturteilen von den beiden Türmen und der**
21 **Westfassade der Lorenzkirche in Nürnberg** [21]. Hier ist es vor allen Dingen die köstliche Gruppe der dem Ende des 14. Jahrhunderts angehörenden Wasserspeier, welche unsere Aufmerksamkeit auf sich lenkt. Diese haben zumeist die Form heulender Hunde, aus deren Maul das durch die in den Rücken eingegrabene Rinne herabströmende Wasser nach unten herausfließt. Eine Ergänzung findet diese einzigartige Kollektion, deren Aufstellung das Germanische Museum dem Entgegenkommen der Protestantischen Kirchenverwaltung von St. Lorenz verdankt, in den drei großen Wasserspeiern und dem Rest eines solchen, die in dem benachbarten Lichthof 76 untergebracht sind. Nicht übersehen werden dürfen auch die beiden Fratzenkonsolen, von denen die eine am Südpfeiler des Nordturmes der Lorenzkirche neben dem Hauptportal, die andere am Nordpfeiler des Südturmes ebendort angebracht war. In beiden Fällen bildet ein glänzend modelliertes menschliches Antlitz den Ausgangspunkt für eine üppig wuchernde Ornamentik. Gleichzeitig mit ihnen, das heißt um 1350, entstanden ist auch der böhmische Löwe oben an der den Fenstern gegenüberliegenden Wand, der, ehedem links oberhalb des Westportales der Lorenzkirche angebracht, ein wichtiges Kriterium für die Datierung dieses Teiles des Gotteshauses ist, da aus ihm geschlossen werden darf, daß Kaiser Karl IV. mit dem Bau im Zusammenhang steht.

Wir streben vorbei an dem linker Hand vor der Kreuzgangswand aufgestellten, der spätromanischen Zeit angehörenden, kulturgeschichtlich und stilistisch höchst interessanten Astrolabium aus St. Emmeram in Regensburg (Gipsabguß) und an einigen Deckplatten von Steinsärgen (Gipsabgüssen) nach der sog.
22 Münnichs-Zelle [22]. Diese besteht aus 3 Räumen, von denen der mit der flachgewölbten Holztonne überspannte im großen und ganzen das ursprüngliche Aussehen einer der an den Kreuzgang angebauten Kartäuserklosterzellen bewahrt hat. Die flach aus dem

Grunde herausgestochenen Rankenverzierungen der in diesem Raum aufgestellten Bettstatt (um 1500) lassen deren Tiroler Provenienz als unzweifelhaft erscheinen. In dem nach Westen angrenzenden Raum Bildnisse der Gräflich Münnichschen Familie, deren letzter Sproß Christof Graf Münnich seinem Geschlecht durch eine Stiftung an das Germanische Museum ein bleibendes Andenken sicherte.

Wir kehren wieder zurück in den **Kreuzgang** [23], *23* der neben und gegenüber dem St. Emmeramer Astrolabium Gipsabgüsse großer Deckplatten von Steinsärgen, gefunden bei St. Alban in Mainz, 9. bis 10. Jahrhundert, zeigt, die lediglich mit erhaben aus dem vertieften Grund herausgearbeiteten, roh geformten Kreuzen geziert sind. Einen Fortschrit diesen Stücken gegenüber bezeichnet die Grabplatte des 1022 † kunstsinnigen Bischofs Bernward von Hildesheim aus St. Michael in Hildesheim. Die mächtige Platte weist, nur von einem Ornamentband umfaßt, ein sich aus einem Baumstumpf entwickelndes Kreuz auf mit den Evangelisten-Symbolen und dem Agnus Dei. Die Bildnisdarstellung setzt erst mit dem 12. Jahrhundert ein. Aber auch hier mußte erst eine geraume Spanne Zeit vergehen, ehe sich die Gestalt plastisch vom Grund loslöste, bevor die Gestalt Gestalt wurde und nicht mehr wie z. B. Otto Semoser auf seinem Grabstein im Dom zu Freising (um 1230) mumienartig in den Grabdeckel (bezw. die Grabkiste) eingezwängt oder eingepreßt erscheint. Das älteste Stück in der Reihe der noch ganz primitiven Grabdenkmale ist die Bronzeplatte des 1080 † Gegenkönigs Rudolf von Schwaben im Dom zu Merseburg aus dem 1. Viertel des 12. Jahrhunderts. Die Figur ist streng frontal dargestellt, die Füße diagonal gerichtet, der bekrönte Kopf geradeaus gewandt. Die Augen blicken starr, ohne Leben. Aber der Bart deutet bereits auf den Versuch von Bildnistreue. Und nun beginnt die Reihe der großen Männer der deutschen Geschichte, die uns bald in gleichzeitiger, bald in späterer Dar-

30 stellung vor Augen geführt werden [30]. Gar mancher stark realistische Einschlag erweckt unsere Bewunderung. Da finden wir, dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörend, die Grabplatte der nach 722 † Gemahlin Pippins des Mittleren Plektrudis (Original in Maria auf dem Kapitol in Köln), aus der gleichen Zeit stammend das Grabdenkmal des 1190 † Bischofs Adelog von Hildesheim (Original im Dom dortselbst) mit treuherzigbiederem Antlitz, um 1230 entstanden die edel geformten, schlanken, stark klassisch anmutenden Gestalten Heinrichs des Löwen († 1195) und seiner Gemahlin Mathilde († 1189) aus dem Dom in Braunschweig, den höchst originellen Grabstein des 1249 † Mainzer Erzbischofs Siegfried III. von Eppstein, des wichtigsten Politikers während des Interregnums, der zwei Könige gekrönt, endlich das in das 2. Viertel des 13. Jahrhunderts zu versetzende Grabmal des 1124 † Grafen Wiprecht von Groitzsch, ein typisches Beispiel deutscher Mannesschönheit. Aus der Reihe der nach Osten weiter anschließenden Denkmäler sind als besonders bemerkenswert hervorzuheben: die große, architektonisch-symmetrisch aufgebaute Grabplatte der Stifter aus der Kirche zu Cappenberg in Westfalen, deren Stil auf die Frühzeit des 14. Jahrhunderts hinweist, die allerdings im Jahre 1815 überarbeitete, schlichte Grabfigur Kaiser Rudolfs I. von Habsburg aus der Krypta des Speyerer Domes und die imposante Kolossalfigur des Hl. Emmeram aus der Tumba in St. Emmeram zu Regensburg, die durch ihre nahe Verwandtschaft mit französischen Arbeiten besonders interessant ist (2. Hälfte des 14. Jahrhunderts). In kühnen Schwüngen übereilen die plastisch vortretenden Falten den mächtigen Körper.

Einige Schritte weiter und wir stehen an dem schmalen Durchgang, der uns in die **Sammlung vorgeschichtlicher Denkmäler** leitet, die uns in die zeitlich genau schwer zu umgrenzende Urzeit des Menschengeschlechts versetzen. Schöpfer und Stifter dieser Sammlung ist der im Jahre 1881 in Berlin verstorbene Land-

gerichtsrat Rosenberg. Sie ist in den Sälen 25–29 untergebracht, die jedoch aus Zweckmäßigkeit in umgekehrter Reihenfolge begangen werden müssen.

Gleich rechts vom Eingang zu Saal 29 steht das *29*
Modell einer Pfahlbauhütte, wie sie in wasserreichen Gegenden neben Höhlenwohnungen dem Urmenschen zur Behausung gedient hat. Eine solche Hütte wurde nahe dem Ufer auf Pfählen errichtet, welche in den Grund des Sees eingeschlagen und durch Querbalken mit einander verbunden wurden. Besonders reich an Resten derartiger Pfahlbauten sind die Schweizer Seen. Und Pfahlbaufunde sind es vornehmlich, die in den Pultkästen vor den Fenstern dieses Saales ausgelegt sind. Sie entstammen vornehmlich den vorgeschichtlichen Ansiedelungen in der Nähe von Wangen am Bodensee und den Pfahlbauten von Robenhausen am Pfäffikoner See in der Schweiz. Wir finden Beile aus Serpentin und anderen Gesteinen, Pfriemen aus Knochen, ein Stück primitiv verziertes Hirschhorn, das Horn eines Rindes, drei Unterkiefer jagdbarer Tiere, Geräte aus Holz, darunter Reste eines runden Holzbeckens und sogar einen leidlich erhaltenen hölzernen Schöpflöffel, Scherben von schwachgebrannten grauen Tongefäßen, deren durch Fingereindrücke oder Strichelungen hergestellte primitive Verzierungen die ersten Anfänge der Kunst bezeichnen, Werkzeuge und Schmuckstücke aus Hirschhorn, Geweihstücke, teils mit abgeschnittenen Enden, teils gabelförmig bearbeitet, geschliffene Steinkeile (Meißel?, Schaber?) in Fassungen von Geweihstücken oder von Horn, endlich Reste von Flechtwerk und zum Teil sogar bereits mit Fransen verzierten Gewebestücken, unter denen auch Überreste von Netzen bemerkt werden. Vielfach sind die Pfahlbauten durch Brand zerstört worden, und es sind uns die zarten Produkte damaliger Webekunst häufig nur dadurch wenigstens in Resten erhalten geblieben, daß von einigen fest zusammengewickelten Textilien der innere Kern vor seiner völligen Vernichtung ins Wasser gefallen war und sich auf dem

Grunde in eine konservierende Torfmoorschicht eingebettet hatte. Von der Nahrung der Bewohner dieser Pfahlbauten legt der Inhalt der kleinen Schachteln Zeugnis ab. Sie enthalten verkohlte Weizenkörner, Reste von Haselnüssen, Äpfeln, Gerstenähren, Bucheln und von einer Art Brot oder Kuchen aus feinem Mehl, alles für uns heute wichtige Kulturdokumente, die aus den Trümmern dieser versunkenen, nur noch in Gegenständen zu uns sprechenden Welt gerettet werden konnten. Aber auch noch viele andere Stücke dieses Saales hätten ein Anrecht darauf, genannt und gewürdigt zu werden, wenn wir vergessen wollten, daß dieses Büchlein nur ein Führer durch das Museum sein will und darum keine erschöpfende Aufzählung der Bestandteile der einzelnen Säle und Kabinette geben darf. Doch muß als ein besonders wichtiges Stück der bei Lötzen in Ostpreußen gefundene, mit 6 Widerhaken versehene Angelhaken aus Horn erwähnt und muß auf die instruktive Zusammenstellung der bei den Höhlenfunden sich vorfindenden Gegenstände hingewiesen werden, welche Dr. J. Nuesch von Fundgegenständen aus den paläolithischen und neolithischen Schichten der prähistorischen Niederlassung am sog. Schweizersbild bei Schaffhausen a. Rh. angefertigt hat. Sie ist in dem zweiteiligen Wandkasten an der Südwand untergebracht.

28 Wie dieser Saal, so ist auch der nächstfolgende [28] im wesentlichen der neolithischen Periode, welche die Zeit etwa von 5000—2000 vor Christi umfaßt, gewidmet. Teilweise ist jedoch auch schon in das Spät-Neolithikum (etwa 3000—2000 vor Christi) hinübergegriffen. Wir sehen, daß außer Knochen und Holz der Stein der Hauptstoff für Werkzeuge und Waffen ist. Die Steine werden durch Schleifen und Glätten zu handlichen Beilen umgebildet. Die Beile werden immer mehr verbessert, hauptsächlich um die Fassung in Hirschhorn oder die Einpassung in Holzstiele möglichst haltbar zu gestalten (vgl. hierzu Dr. Peter Goessler, Der Urmensch in Mitteleuropa, S. 38 und an anderen Stellen). Für das

Spät-Neolithikum vor allem charakteristisch ist das an den Oberflächen kantig geschliffene, als Hammer und Axt dienende Werkzeug. Der Besucher findet reichlich Gelegenheit, die mannigfachsten Typen der genannten Geräte kennen zu lernen, und nicht nur das, sie werden auch in den verschiedensten Stadien der Bearbeitung, in Entwürfen und beschädigtem oder abgenutztem Zustand gezeigt — eine Reihe fertiger, durch Abnutzung abgestumpfter Äxte weisen sogar eine Auffrischung durch neues Anschärfen auf. In den Wandkästen gegenüber den Fenstern sind Dolche und Lanzenspitzen aus Feuerstein, und zwar wiederum in verschiedenen Stadien der Bearbeitung oder des Gebrauchs bezw. Verbrauchs zu sehen. Hieran schließt sich in dem rechten Wandkasten eine Kollektion Messerchen mit gewölbtem Rücken aus Flintstein, Klingen, Schmalmeißel, Gradmeißel und geschliffene Hohlmeißel. Die Keramik ist in einigen wenigen bezeichnenden Proben vertreten. Ein besonders wichtiges Stück ist die Kugel-Amphore auf dem südöstlichen Wandschrank. Soweit die Gefäße ornamentiert sind, sind die Verzierungen eingestochen und streng geometrisch. Um auch einen Begriff von der Bestattungsweise des neolithischen Menschen zu geben, ist in dem Saal der Inhalt zweier Gräber von einem großen Leichenfelde zu Rössen bei Merseburg aufgestellt. Nach Entfernung der darauf liegenden Erde ist derselbe, ohne von der Unterlage genommen zu werden, mit dieser zusammen übertragen worden. Die Skelette nebst den Tongefäßen für Speise und Trank liegen ganz unberührt so, wie sie vor Jahrtausenden in die Erde gebettet wurden. Es sind unverbrannte Hocker, die wir hier vor uns haben. Doch war damals, vermutlich unter fremdem Einfluß aufgekommen, auch schon die Totenverbrennung in Übung.

Wir kommen mit Saal 27 zur Sammlung der *27*
Denkmäler der Bronzezeit (etwa 2100—900 v. Chr.). Es überwiegt die Keramik, und zwar ist vorzugsweise der norddeutsche und nordostdeutsche Formenkreis ver-

treten. Bekanntlich hat sich in Norddeutschland der Übergang von der Stein- zur Bronzezeit unter dem Einfluß der starken indogermanischen Kultur langsamer vollzogen als im Süden. Das größte Kontingent unter den Tongefäßen stellen die Henkeltöpfe und Henkeltassen dar. Wir konstatieren sehr bald einen großen Reichtum der Formen. Die Gliederung ist im allgemeinen streng. Doch wird der Umriß, wohl unter dem Einfluß der metallenen Gefäße, im Laufe des zeitlichen Fortschritts immer feiner. Die häufig sich findende scharfe Bauchkante deutet unzweifelhaft auf Metallvorbild hin. Am Bauche der Gefäße werden plastisch hervortretende Buckel als Verzierungen bemerkt. Daneben kommen gewunden gelagerte Kannelüren oder Kanten vor. Aber im ganzen sind die Verzierungen doch sehr spärlich und im wesentlichen auf Strichelungen in Zickzackanordnung oder Linien- und Punkteindrücke in strenger Verteilung beschränkt. Im übrigen beruht die Kultur dieser Zeit auf der Verwendung des Kupfers und seiner zum Zweck der Erzielung größerer Härte früh vorgenommenen Vermischung mit Zinn: der Bronze. In den einheimischen Werkstätten wurde sie vornehmlich zur Herstellung von Werkzeugen, Waffen und Schmuck verwandt. Die anfängliche Übernahme der Steinbeilform ins Metall zeigt, daß das Alte neben dem Neuen noch lange fortbestand. In den vor den Fenstern aufgestellten Pultkästen ist reichliche Gelegenheit geboten, zunächst die in der Kopfbildung sehr verschiedenen Formen der Nadeln kennen zu lernen, welche das ungenähte Gewand zusammenhielten. Auch läßt sich an typischen Beispielen die Entwicklung der Axt von der Rand- zur Absatz- und Lappenaxt verfolgen. Neben kleineren Waffen (Pfeil- und Lanzenspitzen, weidenblattartige Dolche) findet sich als größeres Wehrstück das zum Stoßen gebrauchte Kurzschwert mit voll gegossenem Griff. Die zahlreichen gebogenen Sicheln weisen auf Ackerbau hin. Stücke des alltäglichen Gebrauchs sind das Messer, dessen Rücken in bezeichnender Form gewölbt ist, und das in zwei Exemplaren vertretene

Bildnis des Bamberger Domherrn
Georg Grafen von Löwenstein († 1464)
von Hans Pleydenwurff.

Rasiermesser, dessen Griff spiralartig umgerollt ist. Kein Mangel ist auch an Schmuckgegenständen (offene Spiralarmreife, glatte Armreife, Teile von Fibeln, Schmuckscheiben), unter denen der schöne Halsring mit dreifachem Kettengehänge den ersten Platz einnimmt.

Diese mehr typologisch bemerkenswerten Einzel- *26*
stücke der Bronzezeit finden in den im nächsten Saal [26] dargebotenen Einzel- und Gruppenfunden eine das ganze Kulturgebiet in sich fassende Abrundung. Wir bewundern insbesondere die wohl noch der ältesten Bronzezeit angehörende mächtige Armspirale im Kasten rechts vom Eingang, die schöne zweigliedrige Fibel, die in Künersdorf bei Frankfurt a. O. gefunden wurde (im Kasten an der Wand links vom Eingang), die beiden bei mustergültiger Technik zu Spiralen aufgedrehten, in Gaiselhöring in Niederbayern gefundenen Gürtelhaken (in dem anschließenden ersten Fach des großen Wandschrankes), welche den eigenartigen, in Laufen a. d. Salzach gefundenen breiten dreieckigen Dolch mit quergestelltem Griff umschließen, das aus Unterferrieden stammende Messer mit gewölbtem Rücken und reizvoll durchbrochenem Griff (in der dritten Abteilung des gleichen Wandschrankes), die beiden großen, spiralförmig aufgerollten Halskragen mit kräftig markiertem mittlerem Horizontalgrat (in der fünften Abteilung ebendort), die technisch glänzend gearbeitete, in Hessen gefundene Handberge (im Wandschrank rechts vom Durchgang nach Saal 25), den kurzen dreieckigen Dolch mit massivem Griff, der aus dem Kloster Pütsch bei Bonn stammt (ebendort), die sehr merkwürdige, in der Rheinpfalz ans Tageslicht geförderte Gewandnadel, die sich nach oben einer Blume vergleichbar zu zwei großen, vielgliedrigen Spiralen aufrollt (ebendort), und endlich das in Bornhöved in Holstein ausgegrabene Schwert, dessen hohler Griff mit Spiralfriesen durchbrochen ist (im Pultkasten vor dem linken Fenster).

Mit dem nach Westen folgenden Saal 25 findet *25*
die vorgeschichtliche Sammlung ihren Abschluß. Es

sind die Hallstatt-Zeit und die La-Tène-Zeit, die hier in Einzel- und Gruppenfunden und in den Haupttypen ihrer keramischen Erzeugnisse nach Wesen und Art dargestellt sind. Die Hallstatt-Zeit umfaßt den Raum etwa v. J. 1000 v. Chr. bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. Sie bezeichnet für Mitteleurope eine neue Kultur. Es beginnt das Eisen für Waffen und Werkzeuge mehr und mehr eine Rolle zu spielen, ohne natürlich die Bronze, welche im großen und ganzen tonangebend bleibt, zu verdrängen. Man hat sich daran gewöhnt, diese erste Eisenzeit nach dem Hauptfundort ihrer Vollentwicklung im Salzkammergut die Hallstatt-Zeit zu nennen, obwohl diese Hochblüte des Eisens erst einem späteren Stadium angehört (vgl. hierzu Dr. Peter Goessler, der Urmensch in Mitteleuropa, S. 64 und ff). Eisen war natürlich schon seit der Urzeit im Gebrauch. Aber eine ganze Kultur ließ sich erst dann auf ihm aufbauen, als man lernte, aus dem meteorischen oder tellurischen Erz Metall herauszuschmelzen und dieses im großen Stil zu verarbeiten, zu schmieden. Was zunächst die Tongefäße betrifft, welche in dem dreiteiligen Schrank gegenüber den Fenstern aufgestellt sind, so scheint es, als wenn sie in ihren meist strengen Linien metallene Vorbilder nachahmen. Es sei nur auf die aus Thalmässing in Mittelfranken stammenden Gefäße der Sammlung Ziegler hingewiesen (rechtes Fach). Auch das Kuriosum des übergroßen bauchigen Kochtopfes rechts oben auf dem Schrank rührt von dort her. Alle diese Stücke gehören der ältesten Hallstatt-Zeit (etwa 1000—800 v. Chr.) an. Soweit die Gefäße dem alltäglichen Gebrauch dienen, sind sie einfach in der Form und äußerst sparsam ist die Anwendung von Ornament, wie namentlich die beiden Schalen aus S. Andreä in Oberbayern zeigen. Eine Ausnahme bildet nur der in Thalmässing in Mittelfranken gefundene Henkeltopf in der linken oberen Abteilung, der eine ganze Reihe von Friesen in Kerbschnittechnik aufweist. Die reicher verzierten Gefäße waren besonderen Zwecken vorbehalten. Es ist an eine teilweise Verwendung für den Grab-

gebrauch zu denken. In Frage kommen hier vor allem die mit glänzendem Schwarz auf den rotbräunlichen Grund aufgemalten Winkel-, Mäander- und Schachbrettverzierungen. Beispiele dieser Technik in dem mittleren Fach oben (zwei flache Schalen aus Dietkirchen in der Oberpfalz). Die Gefäße dieser Art sind im ganzen von der vorhergehenden Keramik grundverschieden. Unter den Bronzegefäßen steht an erster Stelle das in Lüneburg gefundene flache Becken mit vorstehendem Buckel und einem Knopf in der Mitte der Innenfläche und den drei aufstehenden Greifenköpfen am Henkelrand (im Wandschrank an der Ostwand rechtes Fach). Gehen wir zu den Waffen über, so begegnen wir als einer Leitform dem geschweiften Bronzeschwert mit stark ausladendem unterem Scheidenende. Drei besonders prächtige Beispiele, gefunden in Neuhaus bei Beilngries, enthält der Schrank der Ostwand. Sie dürften der älteren Hallstatt-Zeit, d. h. dem 8. Jahrhundert v. Chr., angehören. Wie weit die Technik des Treibens entwickelt war, lehren insbesondere die Gefäßreste aus Klein-Glein in Steiermark, welche in der linken Abteilung des gleichen Wandschrankes zu sehen sind. Naturgemäß überwiegt das geometrische Ornament. Das Hauptstück dieser Abteilung aber ist die der ältesten Hallstatt-Zeit (etwa 1000 – 800 v. Chr.) angehörende flachhalbkugelige Bronzehelmhaube (im Wandkasten links von dem großen Wandschrank), welche bei Weißenbrunn in der Oberpfalz in einer Tiefe von 6 – 7 m gefunden wurde und im Jahre 1911 in das Germanische Museum kam. Außer diesem Exemplar ist dieser Typus nur noch durch drei weitere Stücke vertreten, nämlich durch eines im Museum zu Mainz und zwei weitere im Museum zu Augsburg. Alle vier Helmkappen sind anscheinend altitalische Importware. Endlich sei auch noch der über dem Durchgang nach Saal 24 angebrachte, leider nur in Bruchstücken erhaltene Schildbezug erwähnt, der mit größeren und kleineren Kreisen bezw. Rädern aus kleineren und größeren Punkten in getriebener Arbeit reich verziert und mit dreieckigen Plättchen behängt

ist. — Bezüglich der in diesem Saal ausgestellten Denkmäler der La-Tène-Zeit (4. Jahrhundert v. Chr. bis 1. Jahrhundert v. Chr.) können wir uns kurz fassen, da uns nur wenig unbekannte Typen gegenüber der Hallstatt- und der Bronzezeit begegnen. Diese vorwiegend kriegerisch geartete Kultur hat sich weiterentwickelt, ohne viel neue Formen zu erfinden. Genannt wird sie nach dem Hauptfundort am Neuenburgersee. Ihr Träger war ein neues Volk von besonderer körperlicher und geistiger Art: die indo-germanischen Kelten gallischen Ursprungs, die vom 5. Jahrhundert vor Christi Geburt an die Herrschaft über Mitteleuropa den verbrauchten illyrisch-thrakischen Stämmen aus der Hand nahmen. Sie breiteten sich bald über Oberitalien, die Schweiz und die Rhein- und Donauländer bis nach Böhmen und bis zum Thüringer Wald hin aus. Die Waffen sind eisengeschmiedet. Als neu stellen wir das in mehreren Exemplaren vorkommende gekrümmte Hiebmesser aus Eisen fest (in den Wandkästen links und rechts vom Durchgang nach Saal 24). Auch das kurze Stoßschwert, von dem sich Bruchstücke vorfinden, war von Eisen. Dagegen sind die Schmuckstücke in Bronze gearbeitet. Besonders lenken unseren Blick auf sich die beiden bronzenen Hohlarmbänder (gleich rechts vom Durchgang nach Saal 24), die als höchst eigenartige Verzierung den Bogenschnörkel aufweisen, der an das gotische Ornament erinnert. Die Fibel kommt in mannigfacher Variation vor; zunächst, und dies dürfte die früheste Form sein, mit zurückgeschlagenem Fuß (im Wandschrank rechts vom Durchgang nach Saal 24); dann aber wird das umgebogene Fußende mit dem Bügel verbunden (mittlere La-Tène-Zeit, ganz links im linken Wandschrank); endlich als ein der Armbrust ähnliches Gebilde, also mit gerade gestrecktem Fuß. In der rechten Abteilung des Wandschrankes rechts vom Durchgang nach Saal 24 ein zweischneidiges Rasiermesser, das jedoch noch der Bronzezeit, und zwar dem jüngsten Abschnitt derselben (etwa 1200—1000 v. Chr.) angehört. Die aus-

gestellten Beispiele der Keramik dieser Kulturperiode lassen erkennen, daß an die Stelle der Formung aus freier Hand die Drehung auf der Töpferscheibe tritt. In den flachen Schalen und Näpfen einfacherer Art haben wir gewöhnliches Küchengeschirr zu sehen. Die feinere Ware ist verziert. Charakteristisch ist die scharfe Bauchkante und der steilgekehlte Rand.

Der folgende Saal [24] enthält die **Denkmäler der Römerzeit, der Völkerwanderungszeit und der merowingischen Epoche.** Die römischen Altertümer sind in der Hauptsache an der fensterlosen Längswand und den benachbarten Teilen der beiden Schmalwände angeordnet. In dem rechts vom Durchgang zum nördlichen Kreuzgang stehenden Wandschrank mit den Glasgefäßen finden wir als Stücke von auserlesener Art zwei große prächtig irisierende Krater, gefunden angeblich in Neapel, eine flache Schale mit gravierter Jagddarstellung (ein Jäger treibt einen Hirsch und einen Hasen gegen ein ausgespanntes Netz), den Doppelkopf einer in Mayen gefundenen Flasche und einen schlanken, kegelförmigen Becher mit netzartiger Fadenverzierung, die oben von einem Wellenband abgeschlossen ist. Von den vier Helmen in dem Wandschrank auf der anderen Seite des Durchgangs ist der älteste (in Kupfer getriebene) noch nach Art der alten griechischen Helme mit Andeutungen von Augenöffnungen und Nasenschirm versehen. Daneben in eigener Vitrine das wertvollste Stück des ganzen Saales: ein 1897 in Pfersee bei Augsburg in einer Kiesgrube gefundener germanischer Helm. Er ist mit vergoldetem Silberblech überzogen und in getriebener Arbeit reich ornamentiert. Zeitlich dürfte er wohl noch in die stürmischen Tage der Völkerwanderungszeit zu setzen sein. Wir wenden uns wieder den römischen Denkmälern zu. Eine weitere Vitrine erregt unsere Aufmerksamkeit durch die in ihr aufgestellten kleinen Wiederholungen alter gefeierter Götterbilder und einige Beispiele jener kleinen Votivtierchen, die man, wie auch heute noch in unseren Wallfahrtskirchen, den Göttern zum

24

Dank opferte. Ebendort ein etruskischer Bronzespiegel mit der gravierten Darstellung zweier Amazonen. Die Pultvitrine an der benachbarten Schmalwand bringt ausschließlich römische Eisenfunde, d. h. Lanzen- und Speerspitzen, Schlüssel verschiedener Form und Größe, Messer, Griffel, Hufeisen, Nägel und vor allem Dolche, teilweise mit hübsch verzierter Scheide. Von dem römischen Kleinbronzegerät werden Proben in der Pultvitrine vor der gegenüberliegenden Schmalwand gezeigt. Gemeint sind Löffel, Griffel, Nadeln, Schlüssel, Ringe, Gürtelhaken und Gewandspangen (Fibulae). — Wir sind damit zugleich bei den fränkischen und merowingischen Denkmälern angelangt. Der große zehnteilige Wandrahmen zeigt uns die Haupttypen der fränkischen Waffen: die Wurfaxt (Francisca), das messerartige Kurzschwert (Scramasax) und das einschneidige Langschwert (Spatha). Unter den in der darunter befindlichen Vitrine ausgelegten Stücken erregen am meisten unsere Bewunderung das wohl schon der karolingischen Epoche zuzuweisende Täschchen mit reicher Metall- und Perlenverzierung, die in Ober- und Mittelitalien gefundenen Grabkreuze aus getrieben ornamentiertem Goldblech, wie sie Personen vornehmen Standes als Gewandschmuck mit ins Grab gegeben wurden, und der prachtvolle, mit Almandinen besetzte Goldschmuck aus Ravenna, bestehend in einer Adlerfibel, fünf Anhängseln einer Halskette und einem Ohrring, allen Anzeichen nach ostgotischen Ursprungs. Es folgen nun in den Pultvitrinen vor den Fenstern die vor allem in Süddeutschland und den Rheinlanden gemachten Funde, bestehend zumeist in Bronzegegenständen, hier und da auch in Schmuckstücken aus Gold. Aufmerksam zu machen ist insbesondere auf den großen, kreisrunden, filigranartig durchbrochenen Ohrring aus Gold, der in Augsburg gefunden wurde, auf den prächtigen karolingischen Grabfund aus Bronnen, O.-A. Laupheim, in Württemberg, die Ausgrabungsfunde eines Reihengräberfeldes in Thalmässing

in Mittelfranken mit den bei vielen Funden an allen Kulturstätten wiederkehrenden sogenannten Millefioriketten aus bunten Glasperlen, die tauschierten Gürtelhaken und herrlichen Goldschmucksachen unter den Funden von Mertloch am Rhein, die goldtauschierten Fibeln unter den Andernacher Fundstücken, die stattliche Serie von Kämmen, die, mit geometrischen Ornamenten versehen, in Nieder-Breisig im Rheinland gefunden wurden, endlich auf die vom Museum selbst ausgegrabenen Gegenstände aus den Reihengräbern von Pfahlheim bei Ellwangen. Wir erkennen mehr und mehr, daß das Bedürfnis nach Schmuck bei unseren Altvordern ein großes war und daß sich die Art, ihm zu begegnen, teilweise zu achtbarer Höhe eines künstlerischen Gestaltungswillens erhebt. Namentlich darf dies von der Goldschmiedekunst gesagt werden.

Wir treten durch den flachbogigen Durchgang rechts neben der Helmvitrine in den großen nördlichen Kreuzgang [30] zurück, freuen uns, wenn gerade ein heißer Sommertag die den Staub aufwirbelnden Sonnenstrahlen durch die spitzbogigen Fenster in den kühlen Gang hereinsendet und dadurch das Binnenlicht in mannigfachster Art zerlegt und zergliedert wird, und schreiten dann nochmals an der Serie der Grabsteine, die wir schon kennen gelernt haben, nach links herab, bis wir gegenüber dem kleinen, von Geheimrat Dr. von Essenwein nach Art des Maulbronner Brunnenhauses errichteten kleinen Gewölbebau (der Adler auf dem Brunnen ist eine Nachbildung des Adlers auf dem Marktbrunnen in Goslar) in das Erdgeschoß des östlichen Verbindungsganges [31] zwischen *31*
dem alten Museum und dem Neubau am Kornmarkt gelangen. Hier haben **Steinskulpturen,** Reste von Grabsteinen, Gewölbeschlußsteine, Wappen, die ehedem als Gebäudeschmuck (namentlich des ehemaligen Deutschordenshauses in Nürnberg) dienten, ein Kreuzigungsrelief anscheinend Nürnberger Provenienz aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, u. a. m. Aufstellung gefunden. Von besonderem Interesse sind der gewaltige,

in Köln gefundene Steinsarg, der nach dem Fußende konisch zuläuft, entstanden ums Jahr 900, und die originelle Holzfigur des Dudelsackpfeifers, der mit dem rechten Fuße den Takt tritt, eine doch wohl aus dem Formenkreis des Pankraz Labenwolf (1492—1563) hervorgegangene Arbeit, in welcher nicht mit Unrecht das Modell zu einer verlorenen Brunnenstatue vermutet wird. An der rechten Wand des sich erweiternden Teiles dieses Ganges auf hohen Steinsockeln vier sehr originelle Sandsteinfiguren aus einem Nürnberger Garten (Eigentum der Stadt Nürnberg). Es sind zwergenhafte Gebilde mit winzigen Beinen, kugeligem Bauch und mächtigen, stark individuell geprägten Köpfen. Der Husar dürfte die Eitelkeit allegorisieren, die früchteessende Magd die Genußsucht, der Mann mit Weintraube die Trunksucht oder Völlerei, der Strohmann d. h. der Vogelfänger den Müßiggang. Entstanden sind diese Drôlerien, welche mit den beiden Figuren in Saal 13 zu vergleichen sind, in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Der etwas komplizierte Grundriss des Museums bringt es mit sich, daß wir, wenn wir alle Säle absolvieren wollen, nicht die Treppe zum Obergeschoß des Neubaues am Kornmarkt heraufgehen, sondern zunächst noch im Erdgeschoß bleiben. Wir sind gezwungen, in den großen Kreuzgang, der von nun an die Hauptführungslinie bildet, zurückzukehren.

Neben Raum 31 führt ein kleinerer Durchgang in die
32 sogenannte Wilhelmshalle [32] mit einem Gipsabguß des Grabdenkmals des 1513 † Herzogs Ernst von Sachsen, Erzbischofs von Magdeburg (aufgestellt im dortigen Dom), im Jahre 1495 gegossen von Peter Vischer, und einem Abguß des nicht minder umfangreichen Grabmals, das ums Jahr 1500 der Münchener Bildhauer Wolfgang Leb für die Stifter der Kirche von Ebersberg in Bayern, den Grafen Ulrich von Sempt-Ebersberg († 1029) und seine Gemahlin Richardis († 1013), aus rotem Salzburger Marmor fertigte.

Treten wir wieder heraus, so dehnt sich vor uns der östliche Kreuzgangflügel des Kartäuserklosters [33], 33
gleichfalls mit Abgüssen bedeutsamer **Grabdenkmale** versehen, in dem ganzen magischen Zauber seiner altertümlichen Erscheinung aus. Die Reihe der Grabdenkmale eröffnet die von den Meistern Otto und Konrad zweifellos mit Hilfe einer Totenmaske gefertigte Grabplatte des 1302 † Augsburger Bischofs Wolfart von Roth. Es folgt der große Staatsmann Peter von Aspelt, Reichserzkanzler und Erzbischof von Mainz, (1306–1320), mit den drei in kleinerem Maßstab dargestellten Königen zu seinen Seiten, die er gekrönt (König Heinrich VII., Johann von Böhmen und Ludwig der Bayer). Ähnlich das nächste Grabmal des Mainzer Erzbischofs Matthias von Bucheck († 1328). Die frontal dargestellte Figur des Kirchenfürsten ist von einem Portal umrahmt, in dessen Laibungen über eigenen Konsolen und unter Baldachinen Heiligenfiguren eingestellt sind. Diesem Denkmal in der Anlage sehr ähnlich ist der 1352 geschaffene Grabstein (eigentlich Deckplatte der Tumba) des 1349 † Gegenkönigs Günther von Schwarzburg im Frankfurter Dom. Der breitbeinig über zwei Löwen stehende Fürst trägt seinen Topfhelm mit Helmzier unter seinem rechten Arm. Wir finden dieses Motiv noch einmal in dem gleichfalls im Frankfurter Dom befindlichen, im letzten Drittel des 14. Jahrhunderts geschaffenen Grabstein des 1370 † Ritters Rudolf von Sachsenhausen. Mensch und Architektur sind zu einem starren Gefüge zusammengeschweißt, das den Inbegriff strengster Heraldik darstellt. Nur aus den Augen des portraithaften, geradeaus gerichteten Antlitzes sprüht feuriges Leben. Aber dies ist, wie noch weitere Grabsteine dieser Reihe zeigen, ein gebräuchlicher Typus der Zeit. So wirkt der nach 1371 geschaffene Doppelgrabstein des neben seiner Frau in friedliches Bürgergewand gekleideten, 1393 † Johann von Holtzhausen, früher in der St. Michaels-Kapelle, jetzt im Dom zu Frankfurt a. M. aufbewahrt, als eine wohl-

tuende Unterbrechung, wenn auch hier das Prinzip der rein architektonischen Anordnung nicht verlassen ist. Es folgt das effektvollste Stück dieses Kreuzgangflügels: der Deckel der Tumba des 1397 † Herzogs Albrecht II. von Bayern, dessen Rotmarmororiginal in der Karmeliter-Kirche in Straubing in Niederbayern verwahrt wird.

34—42 Die ostwärts dieses Kreuzgangflügels gelegenen, den sog. Reichshof umschließenden Räume 34—42 sind für die anzulegende Studienabteilung vorgesehen und darum vorerst geschlossen.

43 So gelangen wir in den großen südlichen Kreuzgangflügel [43], in dem vor der langen Fensterflucht eine **Sammlung von Siegelstempeln** vom 12. bis 19. Jahrhundert aufgestellt ist, deren Hauptbestandteile der 1897 dem Germanischen Museum von der Pflegschaft Berlin geschenkten bekannten Sammlung des Geheimen Rechnungsrates Warnecke in Berlin entstammen. An diese reihen sich drei Pultkästen mit **Münz- und Medaillenstempeln,** sowie ein solcher mit geschnittenen **Siegelsteinen** des 18. und 19. Jahrhunderts. Im übrigen setzt sich auch in diesem Kreuzgangflügel die Sammlung der Gipsabgüsse deutscher **Grabdenkmäler** fort. Den Anfang der Serie, aus der nur die originellsten Stücke herausgehoben werden können, bildet vor der östlichen Schmalwand der durch seine behäbig-gemütliche Auffassung auffallende Grabstein des 1400 † Thorner Deutsch-Ordens-Comthurs Conrad von Bellersheim. In ungezwungener Haltung scheint der Verstorbene aus der Grabsteinnische heraus dem Beschauer entgegenzuschreiten. Von hohem, kulturgeschichtlichem Wert ist die Rotmarmorplatte (Frauenkirche in München) des 1473 † blinden Musikers Conrad Paumann, der von Musikinstrumenten mannigfacher Art umgeben die Handorgel spielt. Daneben ein Abguß des großen, vor allem kostümgeschichtlich belangvollen Grabsteins des 1427 † Apothekers Claus Hofmann aus St. Moritz in Augsburg. Das freie Gebärden- und

Bewegungsspiel des Doppelgrabmals (Original Erzguß) des 1446 † Konrad von Weinsberg und seiner 1437 † Gattin Anna von Hohenlohe in der Zisterzienserklosterkirche Schönthal an der Jagst deutet darauf hin, daß wir es mit einer im 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts, also etwa hundert Jahre später entstandenen Arbeit zu tun haben. Mehr geschichtlich interessiert der riesengroße, um die Mitte des 15. Jahrhunderts gefertigte Rotmarmorgrabstein der unglücklichen Agnes Bernauer, der 1435 † Gemahlin des Herzogs Albrecht III. von Bayern (Original in der Peterskirche zu Straubing in Niederbayern). Die Verstorbene ruht schlafend auf einem quastenverzierten Kissen. Nicht zu übersehen ist der rechts daneben an die Wand geheftete kleine Denkstein für den berühmten 1463 † Ulmer Münsterbaumeister Matthäus Ensinger. Diesem folgt das bedeutendste Werk der altbayerischen Plastik zu Ende des 15. Jahrhunderts: die um 1490 geschaffene Deckplatte der Tumba des 1347 † Kaisers Ludwigs des Bayern in der Münchener Frauenkirche. Im oberen Teil thront der Kaiser, den Hintergrund bildet ein von Engeln gehaltener Stoffbaldachin. Die beiden unteren Figuren stellen den Herzog Ernst und seinen Sohn Albrecht III., den Gatten der Agnes Bernauer, dar, die einander nach langem Hader die Hand zur Versöhnung reichten. In dem Grabmal des 1502 † Grafen Otto IV. von Henneberg in der Stadtkirche zu Römhild tritt uns eine der bedeutsamsten Künstlerindividualitäten jener Zeit entgegen. Wahrscheinlich ist die in Auffassung und Gestaltung vortreffliche Figur eine frühe Arbeit (um 1490) Peter Vischers des Älteren. Sicherlich Werke seiner Hand sind am Schluß der Reihe die Deckplatte der Tumba des 1535 † Grafen Hermann VIII. zu Henneberg und seiner 1507 † Gemahlin Elisabeth von Brandenburg in der Stadtkirche zu Römhild (geschaffen um 1508) und die wenig spätere (um 1510), in der Anordnung ganz ähnliche Deckplatte der Tumba des 1512 † Grafen Eitel Friedrich II. von Zollern

und seiner Gemahlin, der 1496 † Magdalena von Brandenburg in der Pfarrkirche zu Hechingen. Beide gehen auf einen Entwurf Albrecht Dürers zurück, von dem eine photographische Wiedergabe zwischen den beiden Denkmälern zu sehen ist. Ein paar Schritte zurück und wir stehen zwei Grabmalswerken gegenüber, die sowohl nach ihrer geschichtlichen Bedeutung, wie nach dem großzügigen Wurf ihrer Komposition mit zu dem Besten gehören, was an der Schwelle des zur Neige gehenden Mittelalters auf diesem Sondergebiet geschaffen wurde. Es sind die im Stephansdom in Wien und in der Stiftskirche zu Wiener-Neustadt verwahrten Grabplatten des Kaisers Friedrich III. († 1493) und seiner Gemahlin Eleonore von Portugal († 1467). Sie stammen von der Hand des Nikolaus Gerhaert von Leyen, eines der bedeutendsten Bildhauer des 15. Jahrhunderts, dem sie beide fast gleichzeitig, d. h. um 1467, in Auftrag gegeben wurden. In rötlichem Salzburger Marmor bezw. in gelblichem, rotgeädertem Marmor gearbeitet, imponieren sie durch die edle Harmonie der Figur und der architektonischen bezw. heraldischen Umrahmung, die Treue der Individualistik und die vollendete technische Ausführung. Ein nicht minder befähigter, nur etwas späterer Meister war der Augsburger Hans Beirlin, der Lehrer des bekannten Eichstätter Bildhauers Loy Hering. Von ihm rühren die mächtigen Rotmarmor-Epitaphien der beiden Augsburger Bischöfe Friedrichs von Zollern († 1505) und Heinrichs von Liechtenau († 1517) in der Gertruden-Kapelle des Domes in Augsburg her. Deutlich verspüren wir hier das frische Wehen einer neuen Zeit und höchst eigenartig berührt das Vorwalten einer plastisch-szenischen Darstellung, welcher die Gestalt des Verstorbenen als bescheidener Adorant untergeordnet ist.

44 u. 45 Um auf dem kürzesten Wege zu den Sälen 44 und 45 zu gelangen, streben wir dem rundbogigen Durchgang im östlichen Teile dieses Kreuzgangflügels zu, der uns über drei Stufen in den Vorraum führt, in welchem

das berühmte **Heilsbronner Portal** aufgestellt ist. Um dieses als Ganzes überblicken und in seinem ornamentalen Reichtum eingehender studieren zu können, schreiten wir eine der beiden Seitentreppen hinauf, welche zum Saal 45 führen. Es ist ein gewaltiges Architekturstück, das unseren Blick magisch bannt, und in der ganzen Art seiner monumentalen Anlage entschieden eines der Hauptwerke der fränkischen Baukunst der spätromanischen Epoche (Mitte des 13. Jahrhunderts). Die Archivolte wird von einem tauförmig gedrehten dicken Wulst umfaßt, der in dem vorderen Säulenpaar der Laibung organisch weiterlebt. Saal 45 selbst ist in der Haupsache der entwicklungsmäßigen Darstellung der Hauptypen der **Stangenwaffen** gewidmet. Diese befinden sich in einer zweischiffigen, gotisierenden Halle, einer Schöpfung Essenweins. Hier erregen zunächst unsere Aufmerksamkeit die beiden Tartschen oder Pavesen, welche auf rotem Grunde das Wappen der Stadt Erfurt zeigen. Sie sind zwischen 1348 und 1385 entstanden. Maßgebend für diese Datierung ist der Umstand, daß die drei schwarzen Pfähle der 1348 erworbenen Herrschaft Kapellendorf bereits in dem großen Erfurter Stadtwappen vorkommen, nicht aber das Wappen der 1385 erworbenen Herrschaft Vargula. Beide Schilde gehören zur Gattung der „Tartschen“ oder „Kleinen Pavesen“. Sie boten einem knienden Mann hinreichend Sicherheit, während die eigentliche Pavese einen stehenden Krieger decken sollte, wenn er sie als Setzschild vor sich stellte. Die größte dieser Schutzwaffen hieß „Sturmwand“ oder „Große Pavese“ und gab genügende Deckung für zwei Mann. Solcher kleinen Pavesen bedienten sich die Armbrustschützen im Felde und im Belagerungskrieg. Hinter einem solchen Schild konnte der Schütze in gebückter Stellung oder kniend seine Armbrust mittelst einer Winde spannen. Er bot auch genügenden Schutz gegen Bolzenschüsse und sogar gegen die Geschosse der damaligen Handfeuerwaffen, die um die Mitte des 15. Jahrhunderts der Durchschlagskraft der Armbrust noch

nicht viel überlegen waren. In den beiden Pultkästen vor den Abschlußbrüstungen der doppelläufigen Treppe einerseits eine Veranschaulichung der Entwicklung des Sporn vom einfachen und kleinen Stachelsporn, der bis zum 13. Jahrhundert im Gebrauch war, bis zu dem immer schwerer und unförmlicher werdenden Rädersporn, der mit dem späten 13. Jahrhundert in Aufnahme kam, andererseits fränkische Speereisen der verschiedensten Form, Größe und Bestimmung. Und nun beginnt die Darstellung der Stangenwaffen selbst. Die erste Reihe links enthält Speere, Spieße und Cousen. Wegen der Eigenart ihrer Form hervorzuheben sind die sogenannten Ahlspieße (16. Jahrhundert), die mit langer vierkantiger Stoßklinge versehen sind, dann die beiden Nürnberger Scharwächterspieße, deren originale Schäftung rautenförmig aufgenagelte Lederriemen zeigt, die merkwürdig ausgezackten Roßschinder (16. Jahrhundert) und die beiden schön geätzten Cousen, messerförmige Stangenwaffen, mit dem Wappen des Grafen Marcus Sittich von Hohenems, Erzbischofs von Salzburg (Anfang des 17. Jahrhunderts). An den beiden folgenden Gestellen die Helmbarte oder Hellebarte, die Hauptwaffe des Fußknechts im 15. und 16. Jahrhundert, im 17. Jahrhundert mehr und mehr zur Prunk- und Trabantenwaffe werdend und als solche weniger vom waffentechnischen, als vom kunstgewerblichen Standpunkt von Interesse. Stücke letzterer Art vor allem am zweiten Gestell; hier besonders anzumerken die beiden geblauten und vergoldeten Partisanen vom Jahre 1726 mit dem Wappen des Bischofs Christof Franz von Würzburg. Die eigentliche Hellebarte am dritten Gestell zeigt an ihrer beilartigen Form, daß sie ursprünglich zum Zerschlagen und Zertrümmern der Rüstungsteile diente, also von Hause aus Hiebwaffe war. Erst später entwickelte sich diese spezifisch deutsche Waffenart mehr und mehr zur Stoßwaffe. Setzen wir unsere Wanderung an der linken Längswand fort, so sehen wir in der großen Pultvitrine unten vor dem vorletzten Fenster

fränkische, merowingische alemannische und langobardische Waffen liegen, das bei den Merowingern und Franken beliebte messerartige Kurzschwert (Scramasax) — zum Teil stecken die schweren, breiten Klingen noch in ihren durch Bronzenieten zusammengehaltenen Scheiden, — das Langschwert (Spatha) und Schildbuckel, stark gewölbt, die auf der Mitte der aus Holz und Weidengeflecht hergestellten und mit Leder überzogenen Schilde angebracht waren. Damit ist die Einleitung zu der nunmehr ausführlicheren **Darlegung des Werdeganges des Schwertes** gegeben. Der nächste Schrank enthält Schwerter vom 12. bis 14. Jahrhundert, die fast ausschließlich von Ausgrabungen herstammen und darum nur in beschädigtem Zustand auf uns gekommen sind. Die Schwerter lassen sich in zwei Hauptgattungen gliedern, das einschneidige, aus dem germanischen Scramasax entstandene messerartige, den Degen, und das eigentliche zweischneidige Schwert. Dieses, am häufigsten vorkommend, hat im Anfang eine einfach gewölbte Klinge, schwach gerundete Spitze und kurze gerade Parierstange. Der Knauf, zuerst kugelförmig, bildet sich im Verlauf des Mittelalters zur Scheibe um. Griff und Parierstange vergrößern sich mit der zunehmenden Länge und dem Gewicht der Klinge. Diese wird seit dem 12. Jahrhundert mit einer Rinne versehen. Die Form der Klinge wird allmählich umgestaltet, um auch gegen die stärker werdenden Panzerhemden wirken zu können, dann scharf zugespitzt; auch die Schwere des Schwertes wächst, um gegen die immer dichter werdende Panzerung erfolgreiche Wucht zu ermöglichen. — Die weitere Entwicklung des Schwertes und des Degens wird in den beiden Schränken an der rückwärtigen Schmalwand und in den beiden Schränken an der rechten Längswand gezeigt, während die schönsten Stücke aus der Reihe der mächtigen Zweihänder und Flamberge, meist Münchener oder Passauer Provienienz, in den drei Quergestellen im rechten Schiff der Halle Aufstellung gefunden haben. Den Anfang macht eine Anzahl

größerer Schwerter zu „Anderthalb Hand" und Bidenhander aus dem späten 15. und dem 16. Jahrhundert, während den Beschluß die zierlichen Galanteriedegen des 18. Jahrhunderts bilden. Dazwischen finden sich als Stücke von besonderer Eigenart Panzerstecher, eine Kalenderklinge, welche eingeätzt den vollständigen Jahreskalender enthält (1580—1600), eine sogenannte Ochsenzunge, ein kurzes Schwert mit sehr breiter, spitz zulaufender Klinge, wie sie besonders in Italien (Venedig) beliebt waren (um 1500), das Holzschuhersche Schwert aus der Mitte des 16. Jahrhunderts mit reicher figuraler und ornamentaler Ätzung, endlich Streitkolben, Hämmer und Äxte, die teilweise mit Schießvorrichtung versehen sind. Die hauptsächlichste Veränderung der Schwerter seit dem 16. Jahrhundert betrifft den Griff bezw. die Parierstange. Die sich verfeinernde Fechtweise bedingte einen vermehrten Schutz der Hand. Die schon im 15. Jahrhundert bedeutend verlängerte Parierstange genügte nicht mehr. Es traten seitlich die Parierringe, sowie neben dem Schutz der Hand auch das Auffangen des gegnerischen Schwertes bezweckende ober- und unterhalb der Parierstange angebrachte Spangen hinzu, die den sogenannten Korb (hauptsächlich bei den Reiterschwertern) bilden. Diese reichere Bildung gab erwünschte Gelegenheit zur Verzierung durch künstlerisch ausgeführten Eisenschnitt. Im 17. Jahrhundert kommt neben dem einschneidigen (Jagd-)Schwert und zweischneidigen (Reiter-)Schwert der Stoßdegen (Rapier) in Gebrauch. — Soll das Bild der Geschichte der Handwaffen vollständig sein, so darf auch der **Dolch** nicht fehlen. Wie die verschiedenen Typen in den Pultkästen im rückwärtigen Teil der Längswände und vor der Mitte der rechten Längswand dartun, bildete die ursprüngliche Form das einschneidige schmucklose Messer. Aus diesem entwickelt sich anscheinend erst im hohen Mittelalter der eigentliche d. h. der zwei- oder mehrschneidige Dolch. In der älteren Form, wie sie an der Brust hängend getragen wurden, stets zwei-

schneidig, erhält er seit dem 15. Jahrhundert die mannigfaltigste Gestalt und Ausbildung, die oft mit Eisenschnitt, Tauschierung und Ätzung verbunden ist. In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wurde in der Schweiz und in Oberdeutschland der Scheide der nun wieder breit gestalteten Dolche besondere Sorgfalt zugewendet. Einige Beispiele solch reich skulptierter Dolchscheiden in der südwestlichen Pultvitrine. Bemerkt werden auch unter den Dolchen solche mit Giftzügen, d. h. mit durchbrochenen Klingen, und messerartige mit Parierstangen. In der Pultvitrine vor der Mitte der Westwand Linkshand- oder Fechterdolche und ein Springdolch, der nach dem Stoß durch Druck auf eine Feder auseinanderspringt. — In dem nach rechts folgenden Schildbogen zwei lange Fußknechtsspieße (daher der Name Lanz-[Lands-]Knecht) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts. — An der rückwärtigen Schmalwand des Saales wurden vier **Halb- oder Trabharnische** des 17. Jahrhunderts postiert. Sie zeigen einen besonderen Reichtum des Geschiebes, das bei dem zweiten von links, einem sog. Krebs, auch auf Brust und Rückenteil ausgedehnt wurde. Eine Ergänzung zu diesen späten Rüstungen bilden die vier an den Wänden des zweiten vorderen Gewölbejoches aufgestellten, noch blank geputzten, d. h. noch nicht geschwärzten Halbharnische aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Man kann beobachten, wie an diesen das Geschiebe bereits vielfältiger zu werden beginnt. Einer von diesen Harnischen zeigt auf der Brust in Gravierung einen vor dem Gekreuzigten betend knienden Ritter. Hinzuweisen ist auch auf den Inhalt der drei in der Mittelachse stehenden Vitrinen, in denen Einzelteile von Harnischen und insbesondere **Steigbügel** zur Schau gebracht sind. Auf einem Gestell an der rechten rückwärtigen Längswand eine sog. Brigantine (17. Jahrhundert), ein Wams mit eingenähten Eisenplatten von außerordentlicher Schwere, das zur Verstärkung des Schutzes gegenüber der Verbesserung der Feuerwaffen unter der Panzerung oder

der Kleidung getragen wurde. — Die **Schildform** mußte sich naturgemäß den durch die Fortschritte der Kriegskunst jeweils herbeigeführten veränderten Anforderungen anpassen. Sie wird mannigfaltiger. Es läßt sich denken, daß die schwer bewegliche Pavese, wie wir sie in den beiden Erfurter Schilden kennengelernt haben, für die angreifenden Truppen eine Last darstellte und daß sich sehr bald das Bestreben nach einer leichteren Schildform regte. Dieses fand Ausdruck in der Schaffung eines neuen Typs, wie er sich in den fünf Schilden in den rückwärtigen Schildbögen des Saales präsentiert. Die Form ist oblong und charakteristisch ist die Ausbuchtung in der Mitte, die gratartig der Länge nach läuft. Diese fünf Pavesen sind mit dem Wappen der Stadt Nürnberg versehen. — Was die kleinen, in diesem Saale hängenden Rundschilde betrifft, so stammen sie aus späterer Zeit. Sie dienten für ritterliche Übungen. Der größte von ihnen (Ende des 16. Jahrhunderts) ist mit Nürnberger Patrizier-Wappen bemalt.

Durch die kleine Seitenpforte im rückwärtigen Teil der Halle erreicht man die Steintreppe, welche entlang am sog. Wasserhof, einer für Essenwein bezeichnenden Schöpfung, zu den **altdeutschen Zimmern** emporführt. Diese wollen keine malerischen Stimmungsbilder sein, sondern einen unmittelbaren Einblick in die Wohn- und Einrichtungsweise bestimmter Gegenden und bestimmter Zeiten geben. Den Anfang
46 macht das kleine **Flötner-Zimmer** [46], das im Herbst 1917 aus einem Hause der Hans-Sachs-Gasse in Nürnberg in das Museum kam. Über dem ruhigen Eichenholzgrund entwickelt die reichlich verwendete ungarische Esche und das quergeflammte Ahorn ein um so bunteres Leben. Sehr bald erkennt man, daß die Vertäfelung in späteren Zeiten (namentlich zu Ende des 17. Jahrhunderts) Umänderungen und Ausbesserungen erfahren hat. Aber die meisterhaft geschnitzten Pilaster mit dem aus „antikischen“ Vasen aufsteigenden Ornament, das mit heulenden Kindergesichtern und geflügelten

Engelsköpfen untermischt ist, dann die sicher und kraftvoll geschnitzten Muscheln in den Türbogenfeldern, weiter die grotesken Imperatorenköpfe an dem aus der Wand vortretenden Schrank und endlich das Medaillon mit dem schlapphutbedeckten Profilbrustbild eines älteren Mannes mit faltigem Antlitz, sie reden die Sprache jener gestaltungsfrohen und in wachsender Gärung schaffenden Zeit, der Peter Flötner seinen Stempel aufgedrückt hat. Das Schrifttäfelchen an dem mittleren Pilaster belehrt uns, daß das Zimmerchen im Jahre 1546 gebaut wurde. Vor die freie Wand wurde ein Nürnberger Spätrenaissance-Giebelschrank gestellt, dessen in Eichenholz geschnitzte Reliefdarstellungen der Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Eitelkeit und Stärke in den Türfüllungen auf Flötnersche Plaketten zurückgehen. Der in späterer Zeit zu einem Büfett umgebaute und darum von Veränderungen nicht ganz freie Schrank ist das Werk eines Kunstschreiners, der, aus dem Flötnerschen Schulkreis hervorgegangen, in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts tätig war. Aus Nürnberg stammt auch der Geweihleuchter mit einem Brautpaar in der Tracht des beginnenden 16. Jahrhunderts, das einen Schild mit dem aufgemalten Ebnerschen Wappen hält. In der Ecke ein Schweizer Ofen aus geometrisch gemusterten grünen Kacheln mit lustigem reliefiertem Doppelfries und der sog. „Kunst", einem gemütlichen Großvatersitz, zu seiner Seite, der gleichfalls aus grünen Kacheln zusammengesetzt ist (1. Hälfte des 17. Jahrhunderts).

Der nächste Raum auf dem gleichen Gang enthält eine **Tiroler Bauernstube** aus der Zeit um 1500 [47]. *47*
Die Wände sind aus einem Gerüst von starken Schwellen, Säulen und Kapphölzern konstruiert, zwischen welche starke, stehende Bohlen in Falze eingeschoben sind. Eine Verdeckung der Fugen mit profilierten Leisten und geschnitzten Brettern gibt dem Innern ein wohnliches Ansehen. Die Decke besteht aus leichten, profilierten, teilweise taufömig geschnitzten Balken mit dazwischengeschobenen Bohlen. Die Balken ruhen,

außer auf den Wänden, in der Mitte auch auf einem geschnitzten Durchzuge. Decke und Wände stammen aus Deutschnofen. Die Bänke sowie die Türe sind, da die ursprünglich vorhandenen fehlten, einer Stube aus der Nähe von Meran entnommen. — Aus der Meraner Gegend stammen auch das in seinen Schnitzereien farbig behandelte Bett mit dem halb überkragenden Kopfstück und das zugehörige Schränkchen mit Wascheinrichtung sowie die Faltstühle aus gebogenen Kreuzstäben.

Wir gelangen durch den Parallelgang links in das
48 **Kölner Zimmer** [48]. Die Decke, aus einem Hause in Köln, besteht aus glatten Brettern, auf denen durch aufgenagelte Leisten ein hübsches Muster (Quadrate in zwiefachen, ineinander übergreifenden Achtecken, die Schnittpunkte durch obeliskenartige Gebilde betont) hergestellt ist. In die einfache Täfelung mit antikisierendem Gesims, die ringsum läuft, sind zwei Türen aus dem Hause der Faßbinderinnung in Köln mit kulturgeschichtlich belangvollen Reliefdarstellungen aus der Tätigkeit dieses Handwerks eingefügt. Auch der prächtige Kamin mit seinen eleganten Karyatiden und den Reliefszenen aus dem Leben des Propheten Daniel am Sturz ist eine Kölner Arbeit, und zwar aus der gleichen Zeit wie die übrige Einrichtung des Raumes, d. h. bald nach 1600. Als Mobiliar enthält das Zimmer einen zierlich gearbeiteten Stollenschrank und eine reich geschnitzte Prunkbettlade, letztere niederrheinischer Herkunft.

Das vierte Zimmer, kurzhin als **Schweizer Zimmer** bezeichnet, hat seine Einrichtung aus dem deutschen
49 Südwesten erhalten [49]. Es soll aus Fideris im Kanton Graubünden stammen. Die rundbogig gegliederte Wandverkleidung, welche zu den Seiten der in breiten Stichbogen geführten Fenster und der beiden Türen schuppenförmig ornamentierte Pilastervorlagen mit Fratzen und geflügelten Engelsköpfen darüber aufweist, dann die massige, sehr niedere Kassettendecke und die beiden farbig eingelegten Türen stammen aus Chur

in der Schweiz und gehören dem Ende des 17. Jahrhunderts an. Ebendaher stammen auch der büfettartige, mit der Vertäfelung gleichzeitig gearbeitete Wandschrank, auf dem mehrere zum Teil mit Schraubenverschluß versehene Zinngefäße bemerkt werden, die meist als Milchkannen benutzt wurden, und die aus schmalen Leisten hergestellten Faltstühle.

Das folgende kleine sogenannte **Tiroler Zimmer** ist aus Stücken südtiroler Herkunft zusammengesetzt [50]. *50* Die einfache Wandvertäfelung mit ihren breiten, lappig geschnitzten Pilastern; links der Türe die merkwürdige, nicht gerade behaglich anmutende Kombination von Tisch und Bettlade (um 1700); der große Tisch mit seinen reich geschnitzten Seitenstollen; die Kommode mit den Eckkaryatiden und die hochlehnigen, hübsch gezeichneten Stühle; die Truhe am Fenster mit ihrer ungemein feinen, von jeder Überladung freien Dekoration — alles zeigt, daß wir in Tirol, in der Nähe Italiens, einem ausgesprochen venezianischen Einfluß begegnen. Der Ofen mit seinen bunt glasierten Architektur-Stücken und den grün behandelten Kacheln ist ein schönes Beispiel dieses echt tirolischen Kachelofentypus; er gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an.

Die beiden nächsten Räume sind als **Nürnberger Patrizierzimmer,** als welche sie auch gerne bezeichnet werden, anzusprechen. Die mit 8 sechzehnstrahligen Sternen und 9 Kreuzen symmetrisch aufgeteilte Kassettendecke und der größere Teil der mit dorischen Halbsäulen und Muschelnischen gegliederten Vertäfelung des vorderen Raumes [51] stammen aus einem Hause *51* in der Karolinenstraße, das auch die gepreßte Ledertapete zwischen Decke und Kranzgesims der Vertäfelung hergab. Die Anwendung der ungarischen Esche und des fein gemaserten Ahorns war in Nürnberg besonders in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt, wohin auch die Formen weisen. Unter den zumeist Nürnberger Ausstattungsstücken ist an erster Stelle die Himmelbettstatt mit den gedrehten Eckpfeilern zu nennen.

Der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehörend, zeigt sie oben umlaufende Friese von Medaillonporträts, die von Meerjungfrauen gehalten werden, in gepreßter Papiermasse, sowie am Kopf- und Fußstück und innen am Baldachin als Surrogat von Intarsien aufgeklebte und überfirnißte Holzschnitte. Das Bett ist in Weimar erworben worden, wo es als Bett Lucas Cranachs ausgegeben wurde, während eine alte aufgeklebte Frachtadresse Oldenburg als einen der letzten Aufenthaltsorte erweist. In der rechten Fensternische ein aus einer Wandvertäfelung herausgenommenes Ruhe- oder Spann-Bett (Sofa). Das gänzlich anspruchslose Stück, aus der Zeit um 1600, stammt aus dem Schlößchen Lichtenhof bei Nürnberg und ist, wie überliefert wird, die Ruhestätte Gustav Adolfs gewesen, als er im Jahre 1632 vor dem Sturm auf Wallensteins Lager an der Alten Veste sein Quartier in dem Schlosse aufgeschlagen hatte.

Das stattlichste aber und in seiner Gesamtwirkung behaglichste in der Reihe der altdeutschen Wohnräume ist das letzte Zimmer, das sogenannte **Freiherrlich von Bibrasche Zimmer,** aus einem Hause in der
52 Bergstraße in Nürnberg [52]. Entstanden in der Zeit zwischen 1560 und 1585, bietet es mit seiner reichgegliederten Schauseite, dem sinnig aufgebauten Wandschränkchen, dem Handtuchhalter und dem in die Vertäfelung eingefügten Ruhebett einen geradezu mustergültigen Typ des Wohnzimmers eines wohlhabenden Nürnberger Bürgers in jener Zeit. Besteller waren der Doktor der Rechte Hans Vogt und dessen Gattin Barbara Geiger, deren sorgfältig geschnitzte Wappen zu den Seiten einer intarsierten Auferstehungsdarstellung über der Türe angeordnet sind. Das Mobiliar des Zimmers ist, wie das übrigens von den meisten Wohnräumen früherer Jahrhunderte vorausgesetzt werden muß, ein ziemlich spärliches: ein Tisch, umgeben von sogenannten Bauernstühlen mit geschnitzten Lehnen von mancherlei Form, ein grüner Kachelofen mit einem Schutzgitter und zwei Behälter, mit denen man

auf glühenden Kohlen Speise oder Trank warm halten konnte.

Wir gelangen durch die Zimmer 51 und 50 in den südwärts gelegenen Gangraum 53, der mit Portalumrahmungen, Wandpilastern und einem großen Vertäfelungsstück Nürnberger Provenienz aus der Mitte und der Spätzeit des 16. Jahrhunderts ausgestattet ist und somit das durch die beiden Patrizierzimmer gewonnene Bild alter Wohnausstattung weiter vervollständigt. *53*

Der nach Westen abzweigende kleine Raum 54 sowie der Übergang zur Stadtmauer [55] sind zurzeit nicht zugänglich. *54* *55*

Der weitere Weg geht durch die altdeutschen Zimmer zurück, die Treppe am Essenweinschen Wasserhof herunter, dann durch Saal 45 (Stangenwaffen) und über dessen (vom Wanderer aus) linke Seitentreppe herab zu der aus Gründen der Konservierung der Rüstungen geschlossen gehaltene Türe, welche den Eingang zum **Saal mit den Turnierrüstungen** [56] vermittelt. Das Turnierzeug ist im Germanischen Museum besonders gut vertreten. Bekanntlich sind die beiden Hauptgattungen des Kampfes zu Pferd das „Stechen“ und das „Rennen“. Ersteres ist die ältere, letzteres die jüngere Art. Dementsprechend ist der rückwärtige Saalabschnitt der Darstellung der Ausrüstung zu diesen beiden Arten des mittelalterlichen Turniers gewidmet. Vor seiner Westwand sind vier Rennzeuge aufgestellt, für die der Rennhut, eine den Schallern ähnliche Form, charakteristisch ist. An dem ersten links und dem zweiten rechts ist die Marke des Nürnberger Plattners Wilhelm von Worms des Älteren angebracht. Auf der Nordseite schließen die Stechzeuge, darunter drei solche Nürnberger Herkunft, aus der Zeit um 1500, an, die sich im südlichen Abteil fortsetzen. Unter den Renn- und Stechzeugen liegen die zugehörigen Stechscheiben, wie sie an den Turnierlanzen angebracht wurden. Die Art der Führung der Lanze ist an dem Rennzeug rechts *56*

vom Durchgang nach Raum 57 ersichtlich gemacht. Nicht fehlt auch ein Beispiel für die an der Spitze angebrachten Krönlein. Wir sehen es unter einem der Stechzeuge im südlichen Abteil. Das nach Süden benachbarte Stechzeug gibt uns auch eine Vorstellung von der Form des beim Turnier verwandten Schildes. Es war die Tartsche, die mittelst eines Wergzopfes an der linken Brustseite befestigt war. Sehr interessant ist der für das Gestech im hohen Zeug bestimmte Sattel (zwischen den beiden Fenstern) mit dem Wappen der Regensburger Familie der Paulstorfer, 15. Jahrhundert, in dem der Turnierende mehr stand als saß. Doch es war nicht nur der Reiter, sondern auch das Pferd geschützt, ja gepanzert. Von der Art, wie Kopf und Hals des Rosses geschützt waren, vermitteln die beiden Roßhälse (Anfang des 16. Jahrhunderts) vor den beiden Säulen des Mittelganges und der Roßkopf über dem Paulstorferschen Sattel eine Vorstellung. Die Reihe der vollständigen Rüstungen setzt sich in den Schränken an der nördlichen Längswand des von drei Holztonnen überwölbten Saalabschnittes fort. In dem von Westen ersten Schrank links und rechts zwei vollständige Plattenharnische aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, elegant geformt, sorgfältigst gearbeitet, gegenüber den Stech- und Rennzeugen infolge des Geschiebes der einzelnen Platten von verhältnismäßig großer Beweglichkeit. In der Mitte ein Maximiliansharnisch, Anfang des 16. Jahrhunderts, bemerkenswert durch die Kannelierungen, die auf eine Erfindung Kaiser Maximilians zurückgehen und etwa bis zum Jahre 1530 im Gebrauch waren. Auch die Form des Helmes, die ebenfalls einer Erfindung des Kaisers ihre Entstehung verdankt, der sog. Bourguignon, verdient Beachtung. Unter den nun folgenden Harnischen ist der schönste der reich geätzte, das früheste Beispiel dieser Technik in der Sammlung, mit einer Fratze am Helm, dem sog. Teufelsschembart. Ebenso hervorzuheben ist der für einen Jüngling bestimmte Prunkharnisch im letzten

Silberstatuette des Hl. Bartholomäus v. J. 1509.
Nürnberger Arbeit.

Druckstock von Zerreiß & Co., Nürnberg.

Schrank an der östlichen Schmalwand, dessen geätztes Ornament auf schwarzem Grund zum Teil vergoldet ist. Er trägt den Augsburger Beschau und die Jahrzahl 1563. Vielleicht haben wir in ihm eine frühe Arbeit des Augsburger Plattners Anton Peffenhauser vor uns. Ein gesichertes Werk seiner Hand aber ist der prachtvolle Harnisch für das Fußturnier, der im Jahre 1591 für den Kurfürsten Christian I. von Sachsen angefertigt wurde und seine Stelle in der freistehenden Kopfvitrine in der Mitte des Saales vor den beiden Steinsäulen hat. Aus dem gebläuten Grunde hebt sich das durch vertiefte Linien stark hervorgehobene, geschnittene und gepunzte und zur Erhöhung seiner Wirkung obendrein vergoldete Rankenwerk prachtvoll heraus. Dieser Harnisch eröffnet zugleich die Reihe der Halbharnische, die in den Querschränken und beiderseits des östlichen Eingangs Aufstellung gefunden haben. Die geriefelten und gestreiften Platten der Maximilianszeit kommen in Abnahme. An ihre Stelle treten wieder glatte Platten. An reicheren Exemplaren des Halbharnisches, der auch von ritterlichen Führern getragen wurde, tritt die Ätzung oft in herrlicher Ornamentik und weiter die Vergoldung auf. Übrigens blieb der Ganzharnisch (Feldharnisch) im Gegensatz zum Trab- oder Halbharnisch als Paraderüstung noch durch das 16., 17. und 18. Jahrhundert hindurch in Gebrauch. Die Halbharnische haben Sturmhauben, die, aus dem alten Eisenhut hervorgegangen, auf dem Scheitel einen hohen Grat zeigen; sie kommen mit und ohne Visier vor. An den Halb- und Ganzrüstungen verlängert sich gegen das Ende des Jahrhunderts der Brustharnisch. Schon zu Beginn desselben begegnen wir dieser Bewegung in der Anschwellung über dem Gürtel (Tapul). Jetzt tritt zur Verstärkung des Harnisches gegen die Wirkungen der Feuerwaffen ein Grat in der Mitte auf, der sog. Gänsbauch. Im zweiten Querschrank die schönsten Stücke der Sammlung: drei Prunkharnische (Halbharnische) vom Beginn des 17. Jahrhunderts, Meisterwerke der

Nürnberger Plattnerkunst, mit Ornament und figürlichen Darstellungen über schwarzem Grund reich, ja überreich bedeckt, mit den Namen der Ätzmaler Jörg Hardtmann (1603), Hans Keiser (1610) und Hans Conrad Spörel (1607). — In den Vitrinen vor den Fenstern wird an typischen Beispielen die Entwicklung des Eisenhutes und des Helmes vom hohen Mittelalter (14. Jahrh.) bis zum Morion und zur Sturmhaube (Ende des Jahrhunderts) gezeigt. — Einen gewichtigen Platz im Rahmen dieser Darstellung nimmt der Nürnberger Topfhelm der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts ein, der in einer eigenen Vitrine vor dem Paulstorferschen Sattel aufgestellt ist. Er stammt aus dem Besitz des Nürnberger Patriziergeschlechtes der Rieter von Kornburg und war bis vor kurzem in einen dem Ende des 16. Jahrhunderts angehörenden Totenschild dieser Familie in der Rieterschen Allerheiligenkapelle bei Kornburg eingefügt. — Ein kurzes Wort ist noch über die **Schilde** zu sagen, die an den Wänden aufgemacht sind. Es sind die beweglicheren Formen des Schildes, die hier gezeigt werden, die uns aber Neues nicht zu sagen haben, da wir ihre Grundtypen bereits in Saal 45 kennen gelernt haben. Was die an der Nordwand angebrachten kleineren Pavesen betrifft, so sind lediglich die beiden aus Klausen in Tirol stammenden Exemplare hervorzuheben, weil sich an ihnen der Mittelgrat keilförmig nach unten verjüngt und hier — wenigstens gilt dies von dem rechten Exemplar — einen eigenen Vorsprung zum Aufsetzen auf den Boden aufweist. Auch ein Beispiel dieser Schildgattung für den ritterlichen Kampf zu Fuß weist dieser Saal auf. Es ist die Pavese links von dem Bildnis (703) Kaiser Rudolfs II. (1576—1612) von Franz Pourbus d. J. Sie ist mit dem Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie Fürer bemalt, das von einer Dame an einer Kette gehalten wird. Für die Gestaltung des Reiterschildes war das Bestreben maßgebend, der Zügelhand möglichste Freiheit der Bewegung zu sichern. Auch die Reiter-

tartsche wird nun viereckig mit abgerundeten Ecken gebildet. Zum Einlegen der Lanze erhält sie rechts einen tiefen Einschnitt. Solche Schilde sind im rückwärtigen Saalabschnitt derjenige mit dem Wappen der Stadt Deggendorf (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts) und der Turnierschild mit dem Wappen der Fürer, das von einem Landsknecht gehalten wird, um 1500. Ebensolche aus späterer Zeit für ritterliche Übungen mit dem Wappen der Scheurl an der Nordwand ebendort. Als ein besonders kostbares Stück der Waffensammlung zu bezeichnen ist die über dem Osteingang angebrachte, für die Pferdebrust bestimmte Turnierdecke mit dem aufgenähten Wappen der Reichsfreiherren Behaim von Schwarzbach, die wohl noch der Zeit von Ende des 16. zum Anfang des 17. Jahrhunderts angehört.

Wir verlassen den Turnier-Saal durch das hohe, spitzbogig geschlossene Portal auf seiner Westseite und stehen damit im östlichen Flügel des kleinen Kreuzgangs um den Wittelsbacher Hof [57]. Unter den hier *57*
aufgestellten Gipsabgüssen von **Grabsteinen** interessieren uns stärker der aus der Martinskirche zu Amberg stammende Rotmarmor-Grabstein des 1501 † Büchsenmeisters Martin Merz, der auf dem rechten Auge blind war, das wahrscheinlich von Loy Hering vor 1540 geschaffene Renaissance-Epitaph Herzog Erichs I. von Braunschweig-Lüneburg († 1540) und seiner beiden Frauen Katharina von Sachsen († 1524) und Elisabeth von Brandenburg (Original in St. Blasius zu Münden, Hannover), der Grabstein des im Jahre 1553 81jährig gestorbenen Malers Lucas Cranach nach dem Original in der Stadtkirche zu Weimar mit dem charakteristischen Drachen als Wappenfigur und endlich das mehr geschichtlich als kunstgeschichtlich bemerkenswere Epitaph des Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand († 1562) aus dem Zisterzienser-Kloster Schöntal an der Jagst.

Uns geradeaus weiterbewegend, erreichen wir die östliche Seitenkapelle des Augustinerbaues [58], der *58*
nach seinem Abbruch in den Jahren 1872—75 in der

Augustinergasse dort, wo heute das ehemalige Justizgebäude steht, von Essenwein hierher übertragen und neu wieder aufgerichtet wurde. Ein sechsteiliges Kreuzgewölbe mit Stichkappen über den vier Ecken und birnstabprofilierten Rippen überdeckt den sonst schmucklosen Raum, der benützt wurde, um einerseits die Haupttypen des **Militär-Seitengewehres des 19. Jahrhunderts, des Offiziersdegens, des Beamtendegens** und des **Reitersäbels,** andererseits **militärische Kopfbedeckungen** österreichischer, preußischer und bayerischer Provenienz (Tschakos, Bayer. Bärenmütze, Czapka, Grenadiermütze, Raupenhelme, Jägerhut etc.) und **Kürasse** der gleichen Zeit zu zeigen.

In den Kreuzgang zurückgekehrt, in dem sich sowie in der anschließenden, 1412 von Hilpolt Kreß gestifteten, durch pseudogotische Fenster magisch
59 u. 61 beleuchteten St. Leonhardskapelle [59 und 61] in den Sommermonaten die Museumswirtschaft befindet, streben wir der dritten Kapelle des Augustinerbaues zu, deren reiches Strahlengewölbe von einer freistehenden Säule in der Mitte des Raumes aufgenommen wird
60 [60]. In den hohen, ringsumlaufenden Wandschränken sind österreichische, preußische, württembergische und sächsische **Infanteriegewehre, Pioniergewehre, Gendarmeriegewehre, Artilleriegewehre, Jägerbüchsen** und **Karabiner, Hinterladungsgewehre, Füsiliergewehre,** ein **Repetiergewehr** von Friedrich Reitz in Stuttgart (1859), **Pickelhauben** und **Kürassierhelme** und eine vollständige **Uniform** des Kurhessischen Garde du Corps aus der Zeit von 1813 bis 1821 zu sehen. In der Mitte der Kapelle aber wurden zwei Wallbüchsen, darunter eine sehr originell geformte preußische mit Zündnadel von N. Dreyse in Soemmerda aus dem Jahre 1864 aufgestellt.

Wir nehmen unsern Rundgang wieder auf, indem wir in den Kreuzgang zurückkehren und uns nunmehr dem Gipsabguß der großen Bronze-Grabplatte Martin Luthers († 1546) zuwenden, der links von der Türe vor dessen westlicher Schmalseite an der

Mauer aufgestellt ist. Wir sehen den großen Reformator in ganzer Figur vor uns stehen, mit beiden Händen ein Buch haltend. Die Platte war ursprünglich für das Grab Luthers in Wittenberg bestimmt, befindet sich aber heute in der Stadtkirche zu Jena. Sie wurde um 1570 gefertigt.

Die ehemalige Waffenhalle [Saal 62], in welcher *62* die Sammlung der plastischen Gipsabgüsse aufgestellt werden soll, ist zurzeit nicht zugänglich.

Wir gehen darum in dem westlichen Kreuzgangflügel, der den Wittelsbacher Hof mit umschließt, weiter [63]. In ihm sind Gipsabgüsse vornehmlich *63* von **Renaissance-Grabdenkmalen** aufgestellt. Auch das Originalholzmodell zu einem Grabdenkmal hat hier Unterkunft gefunden. Es handelt sich um das Originalholzmodell zu dem von dem Nürnberger Johann Wurzelbauer gegossenen Grabdenkmal des 1634 † schwedischen Obersten Claus v. Hastver. Originell wirkt die aus langen Schilfblättern bestehende, sich oben bogenförmig zusammenschließende Einfassung der Figur des Feldherrn. Das Modell steht gleich vorn an der Ecke rechts vor dem ersten Fenster. Sehr charakteristisch für die Auffassungsart der deutschen Hochrenaissance ist das gegenüberstehende riesengroße Epitaph des 1574 † Prinzen Albrecht, Markgrafen von Baden und Hochberg. Das vermutlich von Johann von Trarbach gefertigte Original befindet sich in der Schloßkirche zu Pforzheim. Vorbei an dem nicht minder großen Grabstein des kaiserl. Reichshauptmanns Fuchs von Schneeberg († 1526) aus der Dominikanerkirche in Regensburg und dem Mittelstück des Epitaphs des Konrad Askanius Freiherrn von Mahrenholz († 1674) von dem kleinen Friedhof der Dreieinigkeitskirche ebendort geht es die Treppe herab zu einem der Hauptwerke der deutschen Frührenaissance, der Deckplatte der Tumba Kaiser Heinrichs II. († 1024) und seiner Gemahlin Kunigunde († 1039) im Bamberger Dom. Es steht urkundlich fest, daß es der berühmte Würz-

burger Bildhauer Tilmann Riemenschneider war, der diese durch und durch edle und fein empfundene Schöpfung in den Jahren 1499—1513 erstehen ließ. In reichem Knitterwerk bauschen sich die Gewänder und natürliche Anmut lebt in den Antlitzen.

Ein breiter, flachbogig überwölbter Durchgang
64 öffnet uns den Zutritt zum Südflügel des kleinen Kreuzgangs [64], der das sogenannte Waffenhöflein umschließt. Hier interessieren uns zunächst die großen liegenden, teilweise von Hochgräbern herrührenden **Grabplatten** unten vor der Fensterseite. Den Reigen eröffnet links das von Placidus Verhelst († 1778) gefertigte Grabmal des Hl. Ulrich († 973) in der Ulrichskirche zu Augsburg, ein Werk von feierlicher Ruhe und erhabener Größe. Es folgt das vom Hofbildhauer Alexander Colin zu Innsbruck in Form eines in natürlicher Haltung Schlafenden geschaffene Grabmal des 1598 † Hans Fugger (Original gleichfalls in der Ulrichskirche in Augsburg), und weiter schließen sich an, aus der Klosterkirche zu Heilsbronn stammend, die beiden imposanten Deckplatten der Tumben des 1603 † Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg-Ansbach (das Original im 19. Jahrhundert erneuert) und des 1625 † Markgrafen Joachim Ernst von Brandenburg-Ansbach. Haben wir dann noch dem höchst eigenartigen, ganz vereinzelt dastehenden Grabstein eines Bauern aus der Zeit um 1500, nämlich dem des Andreas Kefferlocher in der Kirche zu Milbertshofen bei München, auf der Südseite dieses Kreuzgangflügels, kurz unsere Aufmerksamkeit geschenkt, dann steuern wir auf die der Geschichte des Handels und Verkehrs gewidmete Sammlung zu, welche unter dem Namen **„Deutsches Handelsmuseum“** eine mit dem Germanischen Museum verbundene Stiftung des Deutschen Handelsstandes mit eigenem Ver-
65 mögen bildet [65]. Die beiden großen Schränke in der Mitte des Saales und ein weiterer Schrank an der rückwärtigen Schmalwand dienen der Darstellung der verschiedenen Schiffstypen, insbesondere des Segel-

schiffes. Hier finden wir Modelle von Kriegsschiffen, darunter eines mit dem Wappen der Nürnberger Patrizierfamilie der Peller vom Jahre 1603, von armierten Kauffahrern, eines bayerischen Vergnügungsfahrzeuges (18. Jahrhundert), von Fischerfahrzeugen, Handelsvollschiffen, darunter ein solches des 1820 erbauten, lübeckischen Transatlantik-Vollschiffes „Wanderer" und des Bremer Vollschiffes „Königin Marie", von Fregatten, Briggs, Flußkähnen und auch von Ruderfahrzeugen. Als Ergänzung dienen zwei an der Decke befestigte Galeeren, von denen die eine die Jahreszahl 1738 trägt, in der Raummitte das große Modell eines mehrstöckigen Vergnügungsschiffes, das ehemals auf dem Starnberger See gefahren ist, und ein holländisches Kanalfahrzeug an der linken Längswand. Die Modelle gehören teilweise noch dem 16. und 17. Jahrhundert an. — Der Verkehr zu Lande wird durch eine Anzahl Modelle von Wagen und Karren, insbesondere von Last- und Frachtwagen, in einem Schranke an der rückwärtigen Schmalwand und in der Vitrine gleich rechts vom Eingang veranschaulicht. Hierhin gehört auch die sorgfältig aquarellierte und peinlich durchgeführte Darstellung eines Frachtfuhrwerks aus der alten Fuhrmannsherberge „Zum wilden Mann" in Fürth i. B. aus dem Jahre 1846 an der linken Längswand und in der rechten vorderen Ecke das sog. „Hänselbuch" mit den dazugehörigen Werkzeugen zum Hänseln der Fuhrleute, die zum erstenmal nach Nürnberg kamen. An der Decke ein Schweizer Wirtshausschild in Form einer mit zwei Pferden bespannten Postkutsche, angeblich der letzte Postillon vom St. Gotthard. Den weiteren Inhalt des Saales bilden Hohlmaße, Gewichte, Ellen, Maßstäbe, Bandmaße, Federwagen, Goldwagen, Rechenbücher und Schriften über Buchführung, die Beschreibung einer Reise nach Ostindien (1676), teilweise reizvoll gemalte oder mit geschnitzten Rahmen versehene Aushängetafeln und Wagen mannigfaltigster Art. — In den drei

Schränken an der Längswand eine **Sammlung von Modellen von Pflügen und Ackerhandgeräten,** welche der frühere Direktor der Württembergischen Land- und Forstwirtschaftlichen Akademie zu Hohenheim Dr. Ludwig von Rau angefertigt hat. Sie zeigt die Formen dieser Geräte bei den verschiedensten Völkern alter und neuer Zeit in seltener Vollständigkeit.

Haben wir das Handelsmuseum besichtigt, so finden wir, sobald wir es verlassen haben, gleich rechts von der Treppe an der Wand ein kunstgeschichtlich bedeutsames Werk von Hans Vischer, einem der Söhne Peter Vischers des Älteren: das dem Bronzeoriginal im Bayer. Nationalmuseum in München gleich getonte Epitaph des 1559 † Pfalzgrafen Otto Heinrich von Neuburg. In einer reizenden Renaissanceumrahmung ist vor einem Tempelbau der Abschied Christi von seiner Mutter dargestellt. Bekanntlich ist dieses Epitaph eine Wiederholung des Tucher-Epitaphs von Peter Vischer d. Ä. im Regensburger Dom. Von diesem Bildwerk aus einige Schritte nach links tuend, stehen wir im östlichen Flügel des kleinen Kreuzgangs (15. Jahrhundert), der das sog. Waffenhöflein umschließt
66 [66]. Er enthält Gipsabgüsse von Grabsteinen und Altarreliefs zumeist des 16. und 17. Jahrhunderts. In den beiden nördlichen Schildbögen des Gewölbes wurden Reste von Wandmalereien aus der Erbauungszeit des Kreuzgangs (1. Hälfte des 15. Jahrhunderts) aufgedeckt. Dargestellt sind die Kreuzigung (?) und die Kreuzauffindung der Hl. Helena. Wir
67 schreiten im nördlichen Flügel dieses Kreuzgangs [67] weiter und kommen so in dessen westlichen
68 Flügel [68], an dessen Fensterseite die Gipsabgüsse zweier kulturgeschichtlich sehr origineller Grabsteine angebracht sind. Gleich vorn links noch vor dem ersten Fenster sieht man den Grabstein des berühmten „Dr. Eisenbart" (1661—1727). Das Sandstein-Original (Mitte des 18. Jahrhunderts) befindet sich an der nördlichen Außenwand der St. Aegidienkirche zu Münden (Hannover). Ihm korrespondiert im rück-

Nürnberger Madonna. Altgefaßte Holzfigur.
Richtung Peter Vischers des Älteren. Um 1520.

Druckstock von Zerreiß & Co., Nürnberg.

wärtigen Teil des Ganges der Grabstein des 1350 † Till Eulenspiegel. Die Figur, welche die Eule und den Spiegel trägt, ist in kräftigen Linien in den flachen Grund eingeritzt. Das zwischen 1530 und 1550 entstandene Kalkstein-Original wird in der St. Nikolaikirche zu Mölln (Lauenburg) aufbewahrt.

Der kapellenartige Raum südwärts des Ganges mit seinem Backsteinrohgewölbe, dessen Rippen bis auf den Boden herabgezogen sind, kurz „Folter" genannt, enthält die **Denkmäler der Rechtspflege** [69]. Unter dem *69*
Schlußstein des Kreuzgewölbes eine Guillotine (Ende des 18. Jahrhunderts), die aus dem ehemals nassauischen Archiv zu Idstein ins Museum gekommen ist. An der Wand dahinter ein Schandpfahl aus Sandstein (Ende des 17. Jahrhunderts), Richtschwerter und ein Bildnis des 43 Jahre alten Schwäbisch-Haller Scharfrichters Andreas Bürkh vom Jahre 1690. An den Wänden Foltergeräte verschiedenster Art, meist aus den Gerichtsstätten des fränkischen Zweiges der Nürnberger Burggrafen, deren Sitz Cadolzburg war, ein Block zum Festlegen der Füße und Hände mit reliefplastischer Darstellung aus der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert darüber und eine kulturgeschichtlich sehr interessante, aus Scheinfeld in Mittelfranken stammende Sammlung von Leibzeichen, das heißt von Körperteilen oder Kleidungsstücken von Ermordeten und tot Aufgefundenen, die von Gerichts wegen den Akten beigelegt wurden.

Sind wir aus der „Folter" in den kleinen Kreuzgang zurückgekehrt, so bemerken wir linker Hand einen schmalen spitzbogig geschlossenen Durchgang, der uns den Zutritt zum ehemaligen Refektorium des alten Kartäuserklosters ermöglicht, das der Darstellung der **Entwicklung der Handfeuerwaffen** gewidmet ist [70]. *70*
Ihre Aufzeigung beginnt vorn rechts neben dem erwähnten Zugang. Hier finden wir auf einer an der Wand aufgemachten Tafel als älteste Stücke der Sammlung Handbüchsen, eine Gabelbüchse und Hakenbüchsen aus Bronze und Schmiedeeisen aus dem

14. und 15. Jahrhundert. Noch dem Ende des 14. Jahrhunderts gehört (ganz oben in der Reihe) die kleine bronzene Handbüchse an, die in der 1399 zerstörten Burg Tannenberg ausgegraben wurde. Ein höchst merkwürdiges Stück ist die darunter befindliche dreiläufige Handbüchse aus Schmiedeeisen aus der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die Rohre sind im Kleeblatt angeordnet. Die Hakenbüchsen hatten den Zweck, den Rückstoß des auf die Mauer aufgelegten Rohres, der bei diesen primitiven Feuerwaffen sehr stark war, abzuschwächen. Weitere Hakenbüchsen, darunter zwei mit dem Aufseßischen Wappen (1500–30) auf dem Bockgestell in der Mitte des Saales, und solche mit Holzschäftung, Luntenschloß und Luntenschnappschloß (16. Jahrhundert und 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) und Radschloß (um 1600) an dem nächstfolgenden Gestell ebendort. Die entwicklungsmäßige Darstellung der Handbüchsen setzt sich fort im ersten, quergestellten Schrank an der Ostwand. Die mit Luntenschloß und Luntenschnappschloß versehenen Stücke (16. und 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts) haben schon ausgesprochene Musketenschäftung. Es folgt die Darstellung der Entwicklung des Gewehres und der verschiedenen Abarten des eigentlichen Gewehres, des Jagdgewehres und des Karabiners in den weiteren Wand- und Querschränken an der Ostwand. — Zunächst ein kurzes Wort über die verschiedenen Arten des Gewehrschlosses! Vom einfachen Auflegen des Zündschwammes auf die Zündpfanne war man in den ersten Jahrzehnten auf das sogenannte Luntenschloß gekommen, das zunächst eine ähnliche Abzugsvorrichtung wie die Armbrüste, später aber das auch auf die moderneren Systeme übergegangene „Züngel“ erhielt. Den nächsten Fortschritt bildet das Luntenschnapphahnschloß. Weit wichtiger erwies sich aber die 1515 angeblich in Nürnberg gemachte Erfindung des Radschlosses, das in den mannigfaltigsten Konstruktionen, von denen die nachfolgenden fast immer auch Verbesserungen bedeuteten, das spätere 16. und auch

das 17. Jahrhundert beherrscht. Diesem folgte am Ende des 17. Jahrhunderts das Schnapphahnschloß oder Steinschloß, dessen Gebrauch bis in die ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts andauerte, bis es im 19. Jahrhundert zunächst vom Perkussionsschloß und dann von den Hinterladesystemen abgelöst wurde, welche letzteren übrigens auch aus den vorhergehenden Jahrhunderten in verschiedenen Arten vertreten sind. — Eine besondere Hervorhebung beansprucht das erste Gewehr, ein Nürnberger Drehling mit Luntenschloß aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, eine Art Revolvergewehr, das in der Revolverbüchse (Mitte des 17. Jahrhunderts) auf einem Bockgestell inmitten des Saales ein Gegenstück hat. — In den beiden Kopfschränken zu den Seiten des spätgotischen Wandkamins Pulverflaschen, Flaschenhangeln und Patronenbandeliere, darunter ein solches mit Kugelbeutel und Pulverflasche mit dem Wappen der Stadt Basel (um 1600), Kugelziehzangen, Kugelformen, Lade- und Gradmesser, sowie Pulverprober. — An die beiden Gestelle mit den Hakenbüchsen in der Mittelreihe des Saales schließt sich eine stattliche Kollektion von Bock-, Wall- und Standbüchsen an, welche die weiteren Entwicklungsformen dieser immer unförmlicher werdenden Stücke, die sich übrigens in der Schäftung und in den Schloßkonstruktionen getreu an die für die leichteren Schußwaffen gebräuchlichen Formen anschließen, bis ins 19. Jahrhundert hinein darstellen. Jedoch sind Lauf und Schäftung nicht immer gleichzeitig. Von besonderem Interesse sind die drei nebeneinanderliegenden Läufe von Bock- oder Wallbüchsen mit dem von Seckendorffschen Wappen, in Eisenschnitt reich ornamentierte Arbeiten des Nürnberger Hans Strauß († 1561). Am Ende der Reihe findet der Besucher noch einige Frühwerke alter Waffenfabrikation, Inkunabeln höchst primitiver Art, unförmlich, plump und doch von größter Wichtigkeit für die Waffenkunde. Es sind dies zwei gußeiserne Steinbüchsen aus

dem Anfang des 15. Jahrhunderts, Geschenke der Stadt Pößneck, ein zu Rom im Tiber gefundener gotischer Hinterlader (Ende des 15. Jahrhunderts) und eine mit 16 Ringen versehene lange Kammerbüchse des 15. Jahrhunderts. Ein paar vor den Fenstern aufgestellte kleinere Geschützrohre, von denen eines, als „Semiramis" bezeichnet, von Andr. Phil. Stumm in Nürnberg (18. Jahrhundert) gegossen ist, Gewehrgabeln, Luntenstöcke und Luntenspontone, dann eine Serie Raketenbüchsen aus dem Dresdner Zeughaus, endlich eine reizvolle Darstellung und Beschreibung des Feuerwerks, welches Johann Khonn am 26. August 1644 in seinem Garten „uff dem wörd" bei Nürnberg hat abbrennen lassen, vervollständigen das kleine, aber qualitativ nicht zu verachtende Sammlungsbild. Daß auch die primitivste Form der Schußwaffe nicht fehlt, ist selbstverständlich. Ihrer Darstellung ist die nordöstliche Ecke des Saales gewidmet. Dort finden wir eine Mauerarmbrust von gewaltiger Größe (14.—15. Jahrhundert), Armbrüste für den Einzelgebrauch (15., 16. und 17. Jahrhundert), sowie Armbrustwinden und Armbrustspanner. — Die Schränke vor der Fensterlängswand bergen eine für die Geschichte des Geschützwesens außerordentlich wichtige und instruktive Sammlung. Es sind Modelle von Stücken der Artillerie und des Zeugwesens, zu Kanonen, Orgelgeschützen und Mörsern, meist aus dem kleinen Zeughaus des Nürnberger Ingenieurs und Zeugmeisters Joh. Carl (1587—1665), eines seiner Zeit durch ganz Deutschland begehrten Mannes, die sich bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts im Grundherrschen Hause an der Karlsbrücke befanden. Zum Teil von seiner Hand gefertigt, bieten sie wegen der Genauigkeit ihrer Ausführung ein unschätzbares Studienmaterial für das Geschützwesen im 30jährigen Krieg. Ob wir in allen Stücken Nachbildungen wirklich im 17. Jahrhundert im Gebrauch gewesener Waffen vor uns haben, darf bezweifelt werden. Vielleicht haben wir in einzelnen Modellen zu Kanonen und Mörsern

auch nur Stücke zu sehen, die älteren Werken, insbesondere solchen des 15. Jahrhunderts, nachgebildet sind, die im 17. und 18. Jahrhundert noch im Nürnberger Zeughause vorhanden waren. Von einigen dürfte es auch fraglich sein, ob sie nicht nur Versuche waren, die aber nicht in großem Maßstab ausgeführt wurden. Besonders sinnvoll gearbeitet ist eine vollständig eingerichtete Feldschmiede mit Bespannung und Pontonwagen. In der kleinen Vitrine am ersten Fenster der Westseite eine Anzahl zum Teil auch durch die schöne Ausführung bemerkenswerter Geschützquadranten, Geschützaufsätze, Kalibermaße und Büchsenmeistermaßstäbe. — Endlich ist auch noch die Aufmerksamkeit auf die Sammlung der Faustrohre und Pistolen in den Pultschränken an der südlichen Schmalwand zu lenken. Es sind zumeist Prunkstücke, teils in eingelegter, teils in gravierter, geschnittener und geätzter Arbeit.

Die Nordwand des Saales weist einen großen, im Spitzbogen gewölbten Durchgang auf, der zu der neugeschaffenen **Jagdabteilung** [71] führt. Auf die Zweck- *71*
bestimmung dieses Raumes weist schon der Wandschmuck hin. Er besteht in der Hauptsache aus sogenannten Jagdlappen, mit dem steigenden Wappenlöwen und Türkenköpfen schwarz und rot bedruckten rechteckigen Leinentüchern, vom Jagdzeughause in Kranichstein, das früheste (der Türkenkopf in der Mitte der Nordwand) datiert 1700, das späteste 1758. Sie sind ein Geschenk des Großherzogs von Hessen (1921). An der Südwand am Fenster das Rokokobild einer jungen Nürnberger Patrizierin im Jagdgewand mit umgehängter Jagdflinte. An der linken Seite den Hirschfänger, die Linke mit den zarten Fingern über dem Leibgurt an der Hüfte ruhend, den rechten Arm über den Büchsenlauf nach vorn gelegt, blickt die reizende kleine Person dem Beschauer mit naiver Unbefangenheit entgegen. Vervollständigt wird die aus diesem Bildchen gewonnene Vorstellung durch einen Damenjagdanzug aus lebhaftem rotem Stoff mit Gold- und schwarzem Samtbesatz aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts, der

in einer Vitrine neben dem Ausgang zum Kreuzgang Aufstellung gefunden hat. — Eines der Hauptstücke der Sammlung ist das Hifthorn des Herzogs Julius von Braunschweig, das in der vorderen Vitrine vor der Stützsäule inmitten des Raumes aufgestellt ist. Das mit gewunden geformtem Rohr versehene Horn besteht aus Elfenbein, die Fessel aus 1½ cm breitem, grünseidenem mit Goldfäden gemustertem Gurtband, das mit 14 Jagdtieren besetzt ist und viermal das Monogramm des Herzogs zeigt. Die Besatzstücke sind aus hochkarätigem Gold hergestellt, die Monogramme mit Grubenschmelz belegt. Das seltene Stück gehört der Zeit von 1580—1600 an. Anfänglich einer der unentbehrlichen Bestandteile der Jägerausrüstung, wurde das Hifthorn mit dem 16. Jahrhundert nach Einführung der großen Jagdhörner mehr und mehr zum bloßen Abzeichen des Jägers. In der gleichen Vitrine zwei große Jagdpokale, Balusterpokale mit geätzten Landschaften, die mit Jagdszenen staffiert sind, aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts. Auf der Cuppa des rechten als Hintergrund in zarter Silhouettendarstellung die Stadt Nürnberg. In der Vitrine auf der anderen Seite der Säule findet der Besucher ein Jagdschwert und einen Schweinsdegen mit langen, oben schmalen, unten blattartig verbreiterten Klingen aus dem Anfang und der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, einen Hirschfänger mit Rokokoornament am Bügel und ein langes Jagdschwert mit rautenförmig verziertem Griff und dem Wappen des Herzogs Ernst von Bayern, Koadjutors des Bistums Passau (1514—1540). Eine Ergänzung zu diesen Waffen bilden die fünf Saufedern auf dem Gestell in der nordwestlichen Ecke an der Fensterseite. Der Schaft der vorderen ist ringsum mit Lederriemen korkzieherartig umwickelt und in regelmäßiger Anordnung benagelt. Bei dem dritten ist das Leder gleichfalls zunächst in Windungen um den Schaft gelegt, dann aber rautenförmig angeordnet. Das Blatt ist lanzettförmig, nur in einem Falle endet es in einer langen Spitze. Zwei der Spieße sind mit Querknebeln

versehen, um das zu weite Eindringen ins Fleisch des Tieres zu verhindern. Die Saufedern gehören dem 16. Jahrhundert an. — Bleiben wir in der Nähe, so werden sehr bald die beiden großen Falknertaschen in dem Wandschrank zur Rechten unsere Aufmerksamkeit auf sich lenken. Die obere, derb gearbeitete, aus schwarzem Leder gehört noch dem 16. Jahrhundert an, während die untere, mit den feinen Gravierungen (Jagddarstellungen) am Bügel und dem grünseidenen, längsgefältelten Sack die Jahreszahl 1728 trägt. Dort das einfache, rein sachliche Gebrauchsgerät, hier schon das Produkt der verfeinerten Jagdkultur. Von größtem Interesse aber sind die hier ausgestellten Falkenhauben, von denen die rechte vordere in gotischer Schrift den Namen „Maria“ trägt. Zu deren Seiten sogenannte Wildrufe, die noch dem 17. Jahrhundert entstammen. Von den beiden Hifthörnern an der Hochwand dieses Schrankfaches ist das rechte mit dem Monogramm des Großherzogs Franz Ferdinand von Mecklenburg versehen. Das schwarze Horn ist gerade und schmucklos, die Fessel mit Goldtressenband bekleidet. Als Entstehungszeit kommt der Anfang des 19. Jahrhunderts in Frage. In dem korrespondierenden Wandschrank-Abteil in der anderen Ecke der gleichen Wand unter einem großen Jagdhorn von Wilhelm Haas in Nürnberg aus dem Jahre 1724 ein weiteres Prunkstück der Sammlung: eine hirschlederne Jagdtasche der Zeit um 1650—80. Sie hat die alte schon im Mittelalter beliebte dreieckige Form mit Zugverschluß. Die Vorderseite ist reich mit bunter Seidenstickerei geschmückt. Von zartem Rankenwerk überhöht und umfaßt, legt ein Jäger in grünfarbenem Rock auf einen Hirsch an, der von zwei Hunden gejagt wird. Wir haben es mit einem selten schönen Stück zu tun, das aus Gräflich Erbachschem Besitze stammt. — Der übrige Raum des Wandschrankes enthält die auf der Verwendung von Bogen und Sehne beruhenden Jagdwaffen. Die einfachste Form stellt der Handbogen von Eibenholz, noch dem 15. Jahrhundert an-

gehörig, in der Mitte des Schrankes dar. Die erweiterte Form ist die Armrust oder Armbrust. Sie besteht in der Hauptsache aus der Säule, dem Bogen, der anfänglich aus Holz, Horn oder Fischbein, später meist aus Stahl gebildet wird, und der Abzugsvorrichtung. Die Säule wird als der am meisten in die Augen fallende Teil gerne verziert und später auch eingelegt. Das älteste Exemplar einer Armbrust, das das Germanische Museum besitzt, stammt aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Es hat seine Stelle in der Mitte des Schrankes. Die elfenbeinbelegte Säule zeigt neben fortlaufenden Ranken einen Knaben, der mit der Armbrust schießt, zwei Knaben, welche miteinander Säbel fechten, einen Dudelsackpfeifer und anderes mehr. Oben am Kopf eine Maßwerkverzierung mit schwarzer Querschraffur, welche über die Entstehungszeit zu Ende des 15. Jahrhunderts jedweden Zweifel ausschließt. Der Zeit nach folgen zwei „Pürschstahel" aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, während die übrigen dem 17. Jahrhundert ihren Ursprung danken. Eine Abart, die statt der Bolzen Stein- oder Tonkugeln verwandte, sind die Balläster oder Schnepper. Sie zeigen teils die italienische Form, an der der äußere Teil der Säule nach unten ausgeschweift ist, um die linke Hand vor der schnellenden Sehne zu schützen, teils die deutsche Form, bei der die Säule gerade ist und die Sehne von einem weit vorspringenden Bügel abschnellt. Beispiele aus dem 16. und 17. Jahrhundert in der oberen Reihe des Schrankes. Da die zumeist kräftig gebauten Bogen nicht mit der Hand gespannt werden konnten, so bedurfte man besonderer Spannvorrichtungen. Die beiden Hauptarten sind der sog. „Gaisfuß", eine einfache Hebelvorrichtung (Spannhebel), und die Spannwinde, welche mittelst Zahnstange und Kurbel betrieben wird. Beispiele beider Arten in der mittleren und unteren Reihe, darunter zwei Armbrustwinden mit reicher Gravierung, die eine datiert 1592. Köcher, teilweise von sehr origineller Form, Pfeile mit den sonderbarsten Spitzen

und Armbrustbolzen vervollständigen das Frühbild des noch pulverlosen Jagdschießgerätes. Damit ist die Überleitung zur Jagdflinte oder dem Jagdgewehr ohne weiteres gegeben. Seine entwicklungsmäßige Darstellung in den Haupttypen beginnt in den Wandschränken unter dem Friesbrett mit den Wappen Nürnberger Patriziergeschlechter. Die Sammlung ist nicht umfangreich, hat aber dafür an Kostbarkeiten keinen Mangel. Sehr bald bemächtigt sich der geschickte Kunsthandwerker des Jagdgewehres. Es wird die Zielscheibe reichster ornamentaler Kunst, die sich auf Lauf, Schloß, Schaft und Kolben erstreckt und schließlich aus dem Gebrauchsstück ein Prunkgerät ersten Ranges macht. Es würde zu weit führen, dies im einzelnen zu schildern. Was aber an Jagdbüchsen mit reichster Elfenbein- und Perlmutter-Einlegarbeit und zierlichstem Eisenschnitt in den beiden schmalen Kopfschränken vorn an der Fensterseite vereinigt worden ist, das wird das Entzücken jedes Besuchers hervorrufen. Eine Ergänzung zu den ganzen Gewehren bilden die gravierten, geätzten und geschnittenen Schlösser (Radschlösser und Batterieschlösser, unter letzteren ein doppeltes), die Radschloßschlüssel, Pulverhörner, Pulverflaschen und Patronenbüchsen in dem linken und rechten Pultkasten unter den Fenstern, unter denen gleichfalls prächtige Stücke bemerkt werden. In dem Pultkasten aber unter dem mittleren Fenster findet der Besucher eine Auslese des Schönsten, was das Museum an Jagdbestecken, Waidmessern, Transchiermessern u. a. m. besitzt. Die Hauptstücke sind hier das Jagdbesteck aus dem Besitz des Kurfürsten Joh. Georg I. von Sachsen aus dem Jahre 1655 (ganz rechts) und das Jagdbesteck mit vergoldetem Bronzebeschläg und geätztem Waidblatt aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts.

Unser nächstes Ziel ist die alte **Kartäuserklosterkirche** [72]. Wir erreichen sie, wenn wir die Jagd- *72*
abteilung durch den östlichen Zugang verlassen und nun in schräger Halblinksrichtung vorschreiten, bis

wir zu der spitzbogigen Öffnung auf ihrer Südseite gelangen. Die Kirche bietet seit ihrer Freilegung das altehrwürdige Bild des mächtigen Einraumes des Gotteshauses eines Mönchsordens, der weltabgewandt in strengster Observanz nur seinen Gelübden lebte. Es ist die Kirche des ehemaligen Kartäuserklosters. Dieses, die „cella beatae Mariae apud Norimbergam", war als sechstes des Ordensprovinz Alemannia inferior sive Franconica erstanden und zugleich das letzte der in Nürnberg gestifteten Klöster. Sein Stifter und Erbauer, Marquard Mendel, ein wohlhabender Handelsmann und Mitglied des Rats, stammte aus einem angesehenen, ratsfähigen, mit den patriziatischen Familien verschwägerten Geschlecht. Seine Mutter war Margarete Groß, die Tochter des reichen Konrad Heinz gen. Groß, des Stifters des Heiliggeistspitals. Das Beispiel seines Schwiegervaters mag der letzte Ansporn gewesen sein, dem angesehenen und vornehmen Orden aus seinen reichen Mitteln auch in Nürnberg eine Stätte zu bereiten, wobei zugleich auf seine Freundschaft mit dem Prior der Würzburger Kartause hinzuweisen ist. Der Grundstein zur Kirche wurde am 16. Februar 1381 während des in Nürnberg abgehaltenen Reichstages in Gegenwart König Wenzels und einer stattlichen Reihe von Fürsten und Herren gelegt. Eine Chronik aus König Sigmunds Zeit verlegt die Einweihung ins Jahr 1383. So viel ist sicher, daß 1387 die Altäre die Weihe noch nicht erhalten hatten. „Anno domini MCCCLXXXVI jar an sant bonifatzien tag starb her Markart Mendel stieffter diess klosters, der hie innen begraben ligt", so lautet die Inschrift auf der in die südliche Hochwand eingemauerten Reliefplatte, welche neben dem Mendelschen Wappen mit der Helmzier rechts unten das kleinere Wappen seiner Gattin Kunigunda Schürstab zeigt, während ein Metallkreuz im Bodenbelag darunter die Stelle seiner letzten Ruhestätte angibt. In Wirklichkeit sind Relief und Kreuz neu, da die alte Wappenplatte richtig als Todesdatum das Jahr 1385 angab und sich die Gruft vor dem

Altar befand, die ein Grabstein mit dem knienden Stifter, den Evangelisten-Symbolen und einer Umschrift verschloß. — Der Raum ist durch edle Verhältnisse ausgezeichnet. Hoch streben die schmucklosen, weichrotfarbenen Umfassungsmauern empor. Dreiteilige, bis in den Scheitel der Schildbögen hinaufreichende, in den oberen Wandhälften angelegte Fenster mit einfachem Maßwerk lassen eine Fülle von Licht von oben hereinströmen. Nur die drei Fenster des mit fünf Seiten des Achtecks geschlossenen Chores reichen tiefer herab und mehren auf diese Weise die an sich bestehende Helligkeit um ein Beträchtliches. Acht Gewölbejoche mit zierlich gegliederten Rippen überdecken die Halle. Bei den vier östlichen wachsen die Rippen mit spitzigen Anfängern unmittelbar aus der Wand heraus, während die vier westlichen von vorgelagerten Dreiviertelsäulen aufgenommen werden, die in halber Höhe der Wände endigen und dort auf Konsolen in Form geflügelter Engelsköpfe, von bärtigen Propheten mit Büchern und Spruchbändern sowie auf hornartigen Trägern aufsitzen. Beachtenswert sind auch die figural gearbeiteten Schlußsteine, bestehend in einer Strahlenmadonna (Chorschluß), Christus als Weltenrichter, einem hl. Bischof, dem Hl. Hieronymus, dem Gnadenstuhl, Johannes, Judas Taddaeus und Jakobus d. Ä. Eine aus einer Inschrifttafel und vier Wappen bestehende Wandmalerei im mittleren Schildbogen der südlichen Hochwand belehrt uns, daß die Kirche im Jahre 1615 auf Anordnung des Rates der Stadt Nürnberg erneuert und gereinigt wurde. Noch gründlicher aber war die Reinigung, als die Kirche im Jahre 1810 zu einem Fouragemagazin für das in Garnison stehende Chevaulegerregiment degradiert und sämtlicher Ausstattungsstücke beraubt wurde. — Dieser Übelstand konnte nur dadurch ausgeglichen werden, daß die Kirche in ihrer architektonischen Reinheit freigelegt und nur mit solchen Kunstwerken ausgestattet wurde, die einerseits die Bedeutung des Raumes als Kirche unterstreichen, andererseits durch eigene Monumentalität den schon an sich vorhandenen Eindruck von Würde

und Größe steigern. — So wurde der steinernen Mensa ein schlichter Schnitzaltar mit den Standfiguren der Maria mit dem Kinde und der Heiligen Michael und Wenzel im Mittelschrein, der Heiligen Wolfgang und Wendelin auf den Flügeln, sowie der sitzenden Maria mit dem Leichnam Christi als Predellengruppe, ein allerdings von Ergänzungen und Ausbesserungen nicht verschont gebliebenes Werk der Donauschulrichtung der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts (1519), aufgesetzt. Zu seinen Seiten wurden zwei hohe spätgotische Kirchenleuchter aufgerichtet, Prachtstücke ihrer Gattung, die in korkzieherartiger Windung mit fortlaufenden Weinranken und diamantierten Bändern reliefiert sind und aus der Schwanenordensritterkapelle in St. Gumbertus in Ansbach stammen dürften. Links vom Durchgang zur nördlichen Seitenkapelle (Sakristei, 74) ein nach der Überlieferung aus der Jesuitenkirche in Köln herrührendes dreiteiliges Barock-Chorgestühl. Der Aufbau in den wuchtigen Architekturformen des Jesuitenbarocks ist imponierend in seinem Massenverhältnis und trotz der beengenden Strenge der abschließenden Horizontallinie waltet doch im Ornament und in der Behandlung der figürlichen Teile eine erstaunliche Freiheit. Das zierliche Auflageornament in Ebenholz steht in seiner gewissenhaft-ängstlichen Durchführung oft in merkwürdigem Gegensatz zu dem flotten Schwung der ins Große gehenden plastischen Teile. Die Entstehungszeit dieses eigenartigen Stückes ist durch die Jahrzahl 1640 festgelegt. Zum eisernen Bestand der Nürnberger Kirchen gehören auch die zumeist reich geschnitzten Stühle für die Vorsteher der Handwerke. Die Kartäuserkirche hat zwei solcher Handwerks- oder Zunftstühle, und zwar aus dem Jahre 1718, aufzuweisen. An den Längswänden aufgestellt, sind sie mit dem für ihre Zeit charakteristischen Glöckchengehänge geziert. Der vor der Nordwand ist als „der Barchet- und Leinenweber-Kirchenstuhl" bezeichnet. Zum Hinweis darauf, daß die Kirche eine Predigtkirche

war, wurde an der südlichen Längswand eine aus einer Nürnberger Kirche stammende Frühbarock-Kanzel mit vergoldeten Engelsköpfen, Weintrauben und Palmetten und zugehörigem Schalldeckel aufgerichtet. Die kernig gearbeitete Mosesfigur mit wehendem Bart und Haar (um 1700) diente ehemals als Träger der Kanzel einer Kirche zu Fürth in Bayern. Ein notwendiges Ausstattungsstück war auch das vor der Westempore aufgestellte Orgelgehäuse, das aus dem bayerischen Schwaben stammt. Der elegante Aufbau dieses Stückes, das der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört, wird besonders durch die schönen geschnitzten Füllungen an der Stirnseite gehoben. In der Nähe der Orgel, frei inmitten des Raumes stehend, ein aus einer Nürnberger Kirche stammender spätgotischer Taufstein, dessen achtseitiger Körper von naturalistischem Astwerk überzogen ist, an einer Seite eine Reliefdarstellung des seinen Mantel teilenden Hl. Martin aufweist und von Engeln mit den Leidenswerkzeugen über Konsolen getragen wird. Nicht fehlen dürfen auch in einer alten Kirche Grabsteine und Grabplatten. Meist in größerer Zahl vorhanden, zeigen sie teils das Bild des betenden Verstorbenen mit Umschrift und kleineren Wappen in den Ecken, teils nur das Wappen mit entsprechender Beischrift oder Umschrift. Unter den an der westlichen Nordwand und im Chorschluß aufgerichteten Grabsteinen beanspruchen besondere Beachtung derjenige des 1518 † Mang von Wernau aus der Salvator-Kirche zu Nördlingen, der den Ritter im Maximiliansharnisch in rundbogiger Nische neben seinem Familienwappen zeigt, der allerdings schon stark verwitterte Grabstein der 1595 † Dorothea Eberhard aus Eichstätt, welche in frontaler Haltung mit gefalteten Händen und Rosenkranz dargestellt ist, und die drei Limpurgischen Grabsteine aus der Mitte des 17. Jahrhunderts aus der Kirche zu Obersontheim in Württemberg mit Bibelsprüchen, zahlreichen Wappen, Engelsköpfen und Engelsfiguren, wackere Leistungen eines durch saubere Technik ausgezeichneten Steinmetzmeisters.

Ein charakteristisches Kennzeichen einer Nürnberger Kirche sind auch die z. B. in St. Lorenz und St. Sebald teilweise sogar in überreicher Fülle an einzelnen Stellen angebrachten Totenschilde, eine anspruchslose und zugleich würdige Form des Gedächtnisses und dabei oft eine fortlaufende Chronik des betreffenden Geschlechtes. Da es sich bei der Kartäuserkirche um eine Ordenskirche handelt, mußte natürlich in der Anbringung von Totenschilden in ihr Beschränkung geübt werden. Es wurden nur solche von kreisrunder Form mit gerade oder schräg gestelltem Wappenschild, Helmzier und Umschrift aus dem Ende des 15. Jahrhunderts gewählt. Die beigefügten kleinen Wappen bezeichnen das Geschlecht der Frauen. — Was wäre eine alte Kirche ohne die Beigabe buntfarbener Bilder, von Gobelins, Werken der Schnitzkunst sowie polychromen Fenstern? Gedacht ist hier zunächst nur an Werke mehr dekorativer Art. Beginnen wir im westlichen Teil der Kirche, und zwar mit der Nordwand, so lernen wir hier an den drei Hochbildern der Versuchung (Nr. 44), der klugen und der törichten Jungfrauen (Nr. 874) und des mit Maria an den Stufen vor Gottes Thron knienden Christus (Nr. 875) die leidenschaftlich bewegte Art des in der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts tätigen Meisters von Linnig kennen. Diese Tafelbilder gehören mit sechs Tafeln in Köln und zwei in der Sammlung Dormagen dortselbst zu demselben Altarwerk. Der 2,20 m hohe Kruzifixus mit seinem streng stilisierten Körper, dem langen, bis zu den Knien herabreichenden Lendenschurz und dem schräg zur Seite geneigten, schmalen, mit einem Blattzackenreif gekrönten Haupt wurde im Jahre 1873 in Köln erworben und stammt angeblich aus St. Maria im Kapitol, woselbst er als Triumphbogenkreuz gedient haben soll. Es ist ein hervorragendes Werk des gebundenen Stiles der niederrheinischen (kölnischen) Plastik der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Das große, in Stein gehauene Wappen mit der Jahreszahl 1616 links daneben hatte früher seine Stelle in der Giebelbekrönung des

Hauptportals des ehemaligen Deutschordenshauses in Nürnberg und ist wohl als eine Arbeit des Bamberger Bildhauers Hans Werner anzusprechen. Wir erblicken in ihm eine achtbare Leistung der dekorativen Plastik jener Zeit, bemerkenswert vor allem durch den Versuch, das traditionell festgelegte, an sich starre Schema durch die virtuose Führung des Rankenwerks lebhafter auszugestalten. — Schreiten wir nach dem Chor hin weiter, so ist über dem spitzbogigen Durchgang nach dem Verbindungsbau zum nördlichen Kreuzgang ein Tafelbild mit der Darstellung des Jüngsten Gerichts, ein bescheidenes Werk der Wolgemut-Schule (1480 bis 1500), und darüber das große, barock bewegte Hochrelief einer Steinigung des Hl. Stephanus, eine anscheinend oberdeutsche Schnitzarbeit vom Anfang des 18. Jahrhunderts, angebracht. Wiederum um eine Arbeit von Hans Werner scheint es sich zu handeln bei dem Wappenrelief (Sandstein), das zwischen den nach Osten anschließenden beiden Fenstern eingemauert ist. Aus lebendig geformtem, heraldischem Laubwerk tritt ein Engel heraus, der die Helmzierden zweier Wappen von Kommenturen des Nürnberger Deutschordens hält. Über dem Kölner Chorgestühl hängt ein Wandteppich des Hallerschen Geschlechts mit reizender, aus Waffentrophäen zusammengesetzter Ornamentbordüre, anscheinend eine Brüsseler Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts. — Unter den Schülern Dürers ragt neben anderen Erhard Schön (1482—1550?) hervor. Seine etwas nüchterne, hausbackene, teils noch gotisch befangene, teils von seinem Lehrmeister beeinflußte Art lernen wir an sechs Passionstafeln aus der Dominikanerkirche (?) und an einem großen 1513 gemalten Bilde mit 15 Miniaturszenen gleichfalls aus der Passion aus der Frauenkirche im Chor der Kirche kennen. Es sind Darstellungen, die in ihrer erzählenden Form den bescheidenen Ansprüchen der Gläubigen zu genügen hatten. — Bei dieser Gelegenheit richten wir auch einen Blick auf die in die drei Chorfenster eingesetzten

Glasmalereien, von denen die drei einfach behandelten, holzschnittartigen Nürnberger Tafeln mit Darstellungen aus einer Passionsreihe (Vorhölle, Dornenkrönung, Geißelung) im rechten Fenster der Zeit um 1470—80 angehören, während die beiden gleichfalls nürnbergischen Tafeln mit dem knienden König und dem Hl. Mauritius (?) in hochgezogenen Medaillons im linken Fenster der Mitte des 14. Jahrhunderts zu entstammen scheinen. — Der Chor selbst wird nach dem Schiff der Kirche zu von einem hölzernen Triumphbogen (neu) abgeschlossen, über dem, zurückgreifend auf eine frühere Gewohnheit, ein lebensgroßer Kruzifixus aufgerichtet wurde, ein stark ins Derbe gehendes, offenbar von vorneherein für einen hohen Standpunkt berechnetes Werk der Nürnberger Bildnerei aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts. Über dem Triumphbogen hängt aus einer Öffnung der Volckamerkapelle heraus eine Nürnberger Kriegsfahne aus dem 16. Jahrhundert, deren dürftige Reste zur Gewährleistung ihrer Erhaltung auf ein Netz aufgenäht wurden. Die Mitte der Südwand der Kirche wird von der Kolossalfigur des Erzengels Michael beherrscht, der mit weit ausgebreiteten Schwingen in aggressiver Haltung das Schwert schwingt, — ein Stück, das, im Nürnberger Kunsthandel erworben, wohl einer fränkischen Kirche entstammt. Die Figur trägt die Stilmerkmale der ins Gewaltige gerichteten Barockzeit Nach Oberbayern führt uns sodann die über einer Mondsichel auf einem Wolkenbündel stehende, stark vergoldete Madonna über dem Durchgang rechts von der Kanzel. Maria ist als Himmelskönigin dargestellt, der Körper hoch aufgerichtet, der Blick majestätisch nach vorn gewandt, die Hand, die das Szepter führt, nach vorn ausgestreckt. Auch das Kind atmet majestätische Würde und Hoheit. Die Form der teilweise gratig heruntergeführten Faltengebung deutet auf das 18. Jahrhundert als Entstehungszeit. Die Figur stammt angeblich aus der Gegend zwischen München und Augsburg. Im weiteren Verlauf unserer Wanderung,

die uns an der Südwand entlang nach der Empore führt, fesselt unsern Blick ein aus bunter Wolle gewirkter Teppich mit einer Darstellung des Jüngsten Gerichtes und den Wappen Schürstab-Volckamer. Es handelt sich um eine Nürnberger Arbeit der Mitte des 15. Jahrhunderts. — Entsprechend einer alten Gepflogenheit wurden an verschiedenen Stellen der Kirche Prozessionsstangen und Prozessionsleuchter aufgerichtet, die — abgesehen davon, daß sie das horizontale Grundprinzip wohltuend durchbrechen — teilweise durch Schönheit des Aufbaues und Feinheit der technischen Ausführung ausgezeichnet sind. Noch dem 16. Jahrhundert gehören die reizvoll gegliederten beiden Leuchter am Kopfende der Tumba des Georg Ludwig von Seinsheim inmitten des Langhauses an. Sie waren ehemals Eigentum des Mühlhandwerks in Pfarrkirchen. Eines der besten Stücke aber ist die große Stange rechts neben den Grabsteinen an der Nordwand der Kirche. Sehr bald beginnt die Überführung der runden Handhabe in ein mannigfach bewegtes aufsteigendes Ornament. Zwei Voluten bilden den Abschluß und von ihnen schwingen zwei männliche Figuren im Bogen zur Seite, um mit beiden Armen den großen durchbrochenen Baldachin aufzunehmen, der eine frei gearbeitete, verzückt bewegte Verkündigung enthält, über der hoch oben die Taube schwebt. Das reichvergoldete prachtvolle Stück entstammt dem beginnenden 18. Jahrhundert. — Wenden wir uns nun mehr den Hauptstücken der Kirche zu, deren Wert ein ausschließlich kunstgeschichtlicher ist, so stehen wir sehr bald der Grabmalsfigur des 1247 † Grafen Heinrich III. von Sayn gegenüber, einem der Großwerke der deutschen Bildhauerkunst der Mitte des 13. Jahrhunderts. Sie stammt von der Tumba, die uranfänglich mitten im Chor der Kirche des 1201 gegründeten Prämonstratenser-Klosters Sayn bei Koblenz aufgestellt war, und ist später aus den Sammlungen des 1850 erbauten Schlosses in den Kunsthandel geraten. Die liegend gedachte überlebensgroße Gestalt wurde aufgerichtet,

um sie in ihrer höchsten künstlerischen Wirkung zu zeigen. In dem kleinen Figürchen zur Seite haben wir den testamentarisch bestimmten Erben der Saynschen Güter, die nachgeborene, bald aber wieder gestorbene Tochter des Grafen, zu sehen. Dargestellt ist der Moment, in dem sie vom Vater mit dem Saynschen Besitztum belehnt wird. Für das Kind ist somit eine Porträtähnlichkeit abzulehnen. Anders beim Vater, dessen Gesichtszüge ein stark individuelles Gepräge tragen und dessen riesiger Körperbau auch ganz zu der geschichtlich überlieferten Vorstellung von der ungewöhnlichen Kraft und Größe des Grafen paßt, der auch den Beinamen „der Große" führte. Betrachtet man das hagere, ovalgeformte Antlitz mit der kräftig markierten Nase, dem wohlgerundeten Kinn und den Augen mit den vortretenden Tränensäcken, so liegt die Annahme nahe, daß hier zum mindesten der Versuch vorliegt, mehr zu geben, als der Kanon für die Formung des menschlichen Antlitzes im 13. Jahrhundert verlangte. Seine formalen Anregungen verdankt der Schöpfer der Saynschen Grabfigur dem nördlichen Frankreich. Ob er von Geburt Deutscher oder Franzose war, läßt sich vor der Hand nicht entscheiden, doch dürfte ersteres das Wahrscheinlichere sein. — Die Sitzfigur einer Sandstein-Madonna links neben dieser Skulptur ist als eines der bedeutendsten Werke der unterfränkischen Schule der Mitte des 14. Jahrhunderts zu bezeichnen. Der Hauptreiz liegt in dem weich behandelten Antlitz mit dem stillen Lächeln. Die Gruppe stammt aus Schweinfurt. — Unter dem Kölner Kruzifixus eine große steinerne Marienfigur, die früher ihren Standort in einer Nische in der Durchfahrt des Deschauer-Hauses in Straubing hatte und im Jahr 1922 aus dem Kunsthandel gerettet wurde. Die Fassung, unter welcher Bruchstücke einer zwar älteren, aber nicht der ersten Bemalung sichtbar sind, gehört wohl der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts an. Maria sitzt. Auf ihrem rechten Knie steht das bekleidete Jesuskind, dem die Mutter, die es mit dem

rechten Arm von rückwärts umfaßt hat, zulächelt. In der Gruppe verrät sich noch die stärkere Individualisierung der Formen, die seit der Mitte des 13. Jahrhunderts erstrebt wird. Wir staunen über die starke männliche Kunst, die aus ihr spricht, und die Wucht der plastischen Gestaltung. Der Grabfigur des Grafen Sayn gegenüber zeigt die Skulptur nicht mehr den reinen Stil der Mitte des 13. Jahrhunderts, sondern bereits deutliche Auflösungssymptome. Geschaffen um 1280, gehört die Gruppe dem Schaffenskreis des Meisters des Hochgrabes des sel. Erminold in der Klosterkirche zu Prüfening an, von dessen Hand auch die Figuren der Verkündigungsgruppe im Dom zu Regensburg, sowie die Figur des Petrus im Museum ebendort herrühren. Alle diese Skulpturen schließen sich durch ihre stark persönliche Eigenart zu einer Gruppe zusammen, die nicht nur unter der gleichzeitigen Regensburger, sondern auch der gleichzeitigen deutschen Plastik auffällt. — Und nun die Kreuzwegstationen von Adam Kraft (um 1505), die mit das Bedeutendste sind, was die nachmittelalterliche deutsche Bildhauerkunst hervorgebracht hat! Sie hatten ehedem ihre Stelle seitwärts des Weges vom Tiergärtnertor zum Johannisfriedhof, wurden aber, da in ihrem Bestand gefährdet, an ihrem ursprünglichen Standort durch Kopien ersetzt. Werke des großen Nürnberger Bildners Adam Kraft, verbinden sie eine erstaunliche Klarheit der Komposition mit echt fränkischer Gemütstiefe, zügige Bewegung mit starkem Wirklichkeitsgefühl im einzelnen. Vorgefundene Reste deuten auf ursprünglich farbige Fassung, einzelne Ergänzungen auf eine frühere Restaurierung (1662). — Zwischen den Kraftschen Stationen und im Chorschluß die lebensgroßen, lebhaft gestikulierenden, in ihrer Auffassung majestätischen Holzfiguren der vier Evangelisten und des Apostels Paulus aus St. Georg in Augsburg mit stürmisch bewegter Gewandung, Großwerke der spätbarocken Plastik, die in ihrer Eigenart nicht viel ihresgleichen haben (1697). Ihr Meister ist der

Augsburger Bildschnitzer Ehrgott Bernhard Bendel, der um 1660 in Pfarrkirchen in Niederbayern geboren wurde, im Sommer 1687 in Augsburg angetroffen und später als Mitarbeiter bei der Innenausstattung des 1733—1739 aufgeführten Neubaues der Augustinerchorherren-Stiftskirche zu Diessen am Ammersee genannt wird. Hier schuf er die plastischen Arbeiten je am sog. Rosenkranzaltar und am sog. Kreuzaltar. Er ist, wie Dr. Fries nachgewiesen hat, aus der Prager Schule hervorgegangen. — Noch um einen Grad monumentaler sind die beiden aus einer Schloßkapelle bei Rothenburg o. T. stammenden Mönche zu den Seiten der Orgel. Die gewaltigen Gestalten scheinen zu tänzeln, sie sind kapriziös gespreizt und bewegt; selbst in den Fingern zuckt Unruhe und Nervosität. Deutlich verspürt man in allem das prickelnde Leben der Rokokozeit (zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts). Wir haben es mit einem Meister zu tun, der auf der Grenzscheide von Schwaben und Franken steht. — Des Taufsteins inmitten des Langhauses wurde bereits Erwähnung getan. Noch beanspruchen aber zwei weitere im Raum freistehende Stücke unser Interesse: die auf ergänzten Wappenlöwen ruhende Rotmarmor-Grabplatte des 1591 † Reichsfreiherrn und kaiserlichen Rats Georg Ludwig von Seinsheim aus der Kirche zu Markt Nordheim in Mittelfranken und die geschichtlich bedeutsamste Reliquie des Germanischen Museums, der Reichskleinodienschrein oder die Heiltumstruhe. Der an der Unterseite bemalte Schrein hat die Form eines mit steilem Satteldach gedeckten Hauses und ist mit einer Umhüllung von gestanzten, teilweise vergoldeten Silberplättchen versehen, welche in Rauten abwechselnd den Jungfrauenadler und das geteilte Nürnberger Stadtwappen zeigen. An den Kreuzungspunkten der Rautenstäbe vergoldete Bronzeknöpfe in Form geflammter Masken. Der Schrein war dazu bestimmt, die Kleinodien des Heil. römischen Reiches und die zu diesen gehörenden Reliquien aufzunehmen und hing, durch einen zweiten äußeren Kasten geschützt,

an einer eisernen Kette vom Gewölbe des Chores der Spitalkirche herab. Am Schlusse des 18. Jahrhunderts wurde bei Annäherung der Franzosen der Ornat der deutschen Kaiser samt den Reliquien zunächst nach Regensburg, später nach Wien geflüchtet, wo er sich noch heute in der ehemals kaiserlichen Schatzkammer befindet. Entstanden sein dürfte die Truhe nicht lange nach Übertragung der Reliquien in die Stadt im Jahre 1424, in der sie für ewige Zeiten verbleiben sollten (!). Albert Gümbel möchte in ihr ein Werk des Meisters Wilhelm Groland sehen, der in den Jahren 1424 bis 1427 und schon lange vorher als der vielbeschäftigste und in mancherlei städtischen Amts- und Ehrenstellen bewährte Goldschmied auftritt.

An den Chor der Kirche stoßen nach Norden und Süden zwei Kapellen an. Die auf der Südseite gelegene führt nach der Familie des Stifters den Namen **Geuderkapelle** [73]. Sie ist mit *37* einem vielmaschigen Netzgewölbe überdeckt, das sich teilweise aus Wandsäulen, teilweise aus Eckkonsolen heraus entwickelt. Die Bauzeit ist durch die an der Westwand angebrachte (jetzt verdeckte) Jahreszahl 1461 festgelegt. Wenden wir uns den Ausstattungsstücken dieses von einer behaglichen Altstimmung erfüllten Raumes zu, so bemerken wir zunächst in den Fenstern des Chorschlusses drei alte **Glasmalereien:** die beiden seitlichen, die Heiligen Pankratius und Lambertus unter Baldachinen darstellend, rheinisch, 14. Jahrhundert, die mittlere mit Christus am Kreuz, Maria und Johannes und den betenden Stiftern aus der Kapelle im Haus zum Goldenen Schild in Nürnberg, ein Erzeugnis der Nürnberger Kunst der Zeit um 1350. Bekanntlich haben in diesem Hause die Beratungen zur Abfassung der Goldenen Bulle stattgefunden. Vor dem mittleren Fenster steht auf der Mensa auch der Altar, der sich zuletzt in dieser Kapelle befunden hat, ein kleines Triptychon mit der Madonna unter einem Baldachin in Schnitzerei im Mittelschrein und Szenen aus dem Marienleben sowie

Heiligenfiguren in Malerei auf den beweglichen und feststehenden Flügeln. Auf dem Bilde der Geburt Christi befindet sich über der Türe die Jahreszahl 1501. An den Chorwänden einerseits ein goldfarbenes Antependium, in Schwarz bedruckt mit Ornamentbordüren, einem Tierfries (Hirsch und Einhorn), drei Reihen aufsteigenden Blumenwerks und dem von Engeln unter Sternen in einem Kranz gehaltenen Monogramm Christi (IHS), eine deutsche Arbeit des 17.—18. Jahrhunderts, andererseits eine Himmelfahrt Mariens, eine Votivtafel aus dem Jahre 1509. Das etwas derb gemalte Bild enthält Dürersche Motive. Vom Triumphbogen aber, welcher Chor und Schiff der Kapelle trennt, hängt der eiserne, bemalte **Leuchter** herab, der im Jahre 1519 von dem Sohn des berühmten Seefahrers **Martin Behaim** zum Andenken an seinen Vater in die Katharinenkirche gestiftet wurde. Steigen wir von dem erhöhten Chor ins Schiff der Kapelle herab, so fällt unser Blick sehr bald auf das über dem westlichen Durchgang angebrachte ausgeschnittene Lindenholzrelief mit der Majestas Christi, eine zwar rohe, aber kompositionell nicht uninteressante, wohl oberdeutsche Arbeit der Zeit um 1500. Begleitet ist es beiderseits von zwei prächtigen, kreisrunden, etwa gleichzeitigen Totenschilden der Freiherrlich von Hallerschen Familie. Unter dem linken neben einem sechsseitigen Lavabo mit Kleeblattbogenfries und Schild, auf dem drei Nägel (Nürnberger Provenienz, um 1460), sowie einem süddeutschen Almosenbild (spätes 16. Jahrhundert) eine Ablaßtafel mit einer Darstellung der Gregoriusmesse, gestiftet von einem Angehörigen des Nürnberger Geschlechtes der Schürstab. Auffallend an diesem zwischen 1490 und 1500 gemalten Bilde ist der gemusterte Goldgrund in den Kapellenfenstern. Dieser Tafel korrespondiert auf der rechten Seite des Durchgangs zu dem kleinen Kreuzgang um das Waffenhöflein ein gleichfalls nürnbergisches Votivbild für einen Seefahrer, 1511 von einem Mitglied der von Praunschen Familie gestiftet, aber im Jahre 1734 erneuert.

Der Wert des Bildes liegt in der Darstellung und mehr auf kulturgeschichtlichem als kunstgeschichtlichem Gebiet. Auf dem Meer treibt ein Schiff, von starkem Wellenschlag umdroht, während am Ufer venezianische Söldner zu Pferde, auf die sichere Beute lauernd, das Ufer abstreifen. In dieser höchsten Not flehen die Seeleute zur Mutter Gottes, welche oben in den Wolken im Bett mit dem Kinde und Joseph im Stall zu Bethlehem erscheint. Der leider stark devastierte Eckschrein mit der Pieta stammt aus der Gottesackerkirche zu Pößneck in Sachsen-Meiningen und ist um 1500 entstanden. Es scheint, als sei die ursprünglich nicht für diesen Zweck gearbeitete Pieta erst später eingefügt worden und habe der Schrein ursprünglich eine Madonnenstatue enthalten. Zu bedauern ist es, daß die Malereien auf den Flügeln des Ebnerschen Altärchens aus der Frauenkirche an der Nordwand der Kapelle nicht unverletzt auf uns gekommen sind, haben wir es doch in diesen primitiven, in mancherlei Beziehung wenig konventionellen Darstellungen mit einem Erzeugnis der Frühzeit der Nürnberger Malerei (um 1450) zu tun, das in die Nähe Hans Peurls zu setzen ist. An der Schmalwand rechts daneben ein charakteristisches Tafelbild der Nürnberger Schule vom Anfang des 16. Jahrhunderts: Die Hl. Anna selbdritt vor damasziertem Wandteppich mit Ausblick auf eine naturalistisch gesehene Landschaft. Links der Kirchturm der Ortschaft Feucht bei Nürnberg, rechts ein Weiherhäuschen mit freiliegender Fachwerkkonstruktion, wie sie früher vielfach in der näheren und weiteren Umgebung Nürnbergs vorhanden waren. Es scheint das noch erhaltene Weiherhäuschen in Fischbach zu sein. Die Südwand der Kapelle enthält in ihren beiden Bogenfeldern je in der Mitte eine holzgeschnitzte Madonna und zu deren Seiten zwei Tafelbilder. Von den Madonnen repräsentiert die linke die Eigenart der westfälischen (Dortmunder Gegend), die rechte die Eigenart der mittelrheinischen Schule. Beide gehören der ersten Hälfte des 16. Jahr-

hunderts an. Die rechte Madonna steht über einer Altarstaffel, die im Stile des Dürer-Schülers Wolf Traut mit den Halbfiguren Christi und der 12 Apostel bemalt ist und aus Behringersdorf bei Nürnberg stammt. Die blaugrundierten Tafeln mit musizierenden Engeln hinter dieser Madonna dienten ehedem als Flügel zu einem Marienaltar der Nürnberger Schule um 1480. Die vier Tafelbilder aber mit den Einzelfiguren des Hl. Sebastian, des Hl. Florian, des Hl. Lorenz und des Hl. Sebald sind in dem berückenden Zauber ihrer kindlich-naiven Auffassungsart echte Produkte der Werkstatt Michael Wolgemuts. Eine ausgesprochene Miniaturmalerei glaubt man vor sich zu haben, wenn man der Tafel unter dem Fenster der Schmalseite (fränkisch, um 1500) gegenübertritt. Es sind auf ihr ganze 16, zum Teil vielfigurige Szenen aus dem Leben verschiedener Heiliger teilweise über landschaftlichem Grund vereinigt. Sie ist das Werk eines Künstlers, dem es mehr auf eine anschauliche Darstellung der Heiligenlegenden ankam, wie sie dem Bedürfnis der breiteren Volksmassen entsprach. Eine ähnliche Tafel befindet sich in der Rieterkirche zu Kalbensteinberg bei Gunzenhausen in Mittelfranken. Die Mitte der Kapelle nimmt ein kleiner achteckiger Sandstein-Taufstein aus einer Nürnberger Kirche ein. Er dürfte ums Jahr 1500 entstanden sein.

Der nächste Raum, dem wir uns zuwenden, ist die ehemalige, nach der Form der Rippen mit der Kirche
74 gleichzeitige **Sakristei** [74]. Sie liegt der Geuderschen Kapelle gegenüber auf der Nordseite. Auch hier wurde die Architektur freigelegt und die Ausstattung auf ein Mindestmaß beschränkt. In den Schildbögen der Nordseite hängen zwei schmale, ovalgeformte Relieftafeln, die von Ornamentrahmen umschlossen sind. Links bemerken wir in einer Spätrenaissance-Bogenhalle den Hl. Joseph, wie er das Kind herzt, rechts auf schlangenumwundener Weltkugel Maria, rings von Wolken, Strahlenbündeln und geflügelten Engelsköpfen umgeben.

Johannes der Täufer.
Holzskulptur vom Meister des Breisacher Hochaltares. 1520—1530.

Maria hat die Hände im Gebet erhoben, ihr Blick ist aufwärts gerichtet, der Mantel wie im Winde bewegt nach links ausgeschwungen. Es ist die Zeit des Laub- und Bandelwerkstils, d. h. der Beginn des 18. Jahrhunderts, in welchem diese beiden Stücke anscheinend in der Frankfurter Gegend geschaffen wurden. Unter der spitz endigenden Rippenkonsole vor der Mitte der gleichen Wand auf vielfach profiliertem Thron die Sitzfigur eines segnenden Bischofs, der das lockige, mit der Inful bedeckte Haupt geradeaus gerichtet hat, ein anscheinend tirolisches Schnitzwerk der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts, begleitet rechts und links von den malerisch behandelten Reliefs Jakobus des Älteren und des Hl. Sebastian, welche ehedem die Flügel eines Altars in der Kirche zu Ergersheim in Mittelfranken zierten und die Stilmerkmale der fränkischen Kunst des beginnenden 16. Jahrhunderts zur Schau tragen. Auch die beiden großen Reliefs eines Hl. Ritters und der Hl. Katharina an der linken Wand waren sicher vormals auf Altarflügeln (die jetzigen sind neu) befestigt. Zwar sind sie seinerzeit im Nürnberger Kunsthandel erworben worden, doch neigen sie stilistisch mehr nach der schwäbischen Schule herüber. Das vortrefflich erhaltene Gold und Silber und der weiche Ton der Fleischfarbe geben diesen vereinzelt dastehenden Bildwerken einen eigenen Reiz. Entstanden sind sie wohl noch zu Ende des 15. Jahrhunderts. Sie umschließen eine aus der Frauenkirche in Nürnberg stammende Bildtafel mit einer auf Goldgrund gemalten Darstellung der Messe des Hl. Gregor, ein Werk der Nürnberger Malschule der Zeit von 1480—90. Ist schon die Zahl der assistierenden Figuren eine ungewöhnlich große, so wird die Eigenartigkeit dieser Darstellung noch erhöht durch die auf dem Goldgrund schwebenden Leidenswerkzeuge und die allerhand, durch Gebärden, Hände, Arme und Gegenstände agierenden Köpfe. Der Charakter des Visionären und Magischen eignet auch dem Brigittenbilde an der benachbarten Schmalwand neben dem

Eingang. Die vor einem gotischen Pult sitzende Heilige lauscht den Einflüsterungen eines Engels, der hinter ihr auf dem Thronstuhle steht, indes vor ihr Papst und Kaiser adorierend knien und oben die Halbfiguren von Gott-Vater und Maria mit dem Kinde nebst dem Hl. Geist erscheinen. Dörnhöffer vermutet in dem Bilde eine Arbeit des Meisters des Peringsdörferschen Altares. Die Wappen beziehen sich auf Conrad Topler († 1485) und seine Frau Brigitta Marstallerin († 1483). Vorbei an einem Nürnberger Kirchenstuhl aus dem Jahre 1718 kommen wir zu dem von einem leichten Hauch der idyllischen Zartheit Hans Pleydenwurffs († 1472) übergossenen Tafelbild der Vermählung der Hl. Katharina, das aus der Allerheiligen-Kapelle zu Kornburg bei Nürnberg stammt. Vor dem vierteiligen Fenster ein Palmesel, das Tier plump, gedrungen, verwachsen, Christus dagegen schlank in faltenreichem Gewand, mit geöffnetem Mund und segnender Handbewegung. Das dem 18. Jahrhundert angehörige Stück stammt aus dem Stift Altomünster in Oberbayern. Eine Erwähnung verdient auch der Kruzifixus oberhalb des Durchgangs zur Kirche. Wenn auch kein überwältigendes Werk, so repräsentiert er doch überzeugend die erlahmende Formkraft des Rokoko infolge des Überhandnehmens eines ausgleichenden Akademismus. Es ist vermutlich eine Arbeit des Würzburger Hofbildhauers Peter Wagner (1730–1809), dessen Gruppen des Stationsweges auf dem Nikolausberg zu Würzburg das Schnitzwerk stilistisch nahesteht. Es stammt angeblich aus einer Kirche am unteren Main in der Nähe von Würzburg.

Die nächsten Etappen auf unserem Rundgang bilden die beiden, auf der Nordseite der Kirche gele-
75 genen Lichthöfe. Der östliche [75] öffnet sich nach dem schmalen Gang, der die Kirche mit dem Nordflügel des großen Kreuzgangs verbindet, in zwei hohen spitzbogigen Zugängen, durch welche Stufen zu ihm herabführen. Sowohl dieser wie der westliche Lichthof sind **Bestand-**

teile des Lapidariums des Museums und speziell der Nürnberger Kunst gewidmet. Die leider jetzt kinderlose Madonna über einem spätromanischen Kapitäl aus der Sebalduskirche stammt von der Mohrenapotheke in Nürnberg. Man findet Figuren von dieser Fülle, Schwere und Massigkeit in der gleichzeitigen Nürnberger Plastik selten. Sie ist ein Werk der neuen Stilphase,welche gleich nach der Jahrhundertwende eintritt und die sich vor allem in dem Reichtum der Draperie kundgibt, während die Köpfe in ihrer Behandlung noch an die vorangegangene Epoche erinnern. Kein Zweifel, ihr Meister ist noch ideal befangen und engere Beziehungen verknüpfen ihn noch mit den Reliefs des Sebalder Chörleins und dem kleinen Verkündigungsengel vom Hause Burgstraße 1. Er entstammt somit letzten Endes dem Schulkreis des Ostchormeisters von St. Sebald. In der Südostecke die 4 Figuren aus dem Oelberg der Klara-Kirche in Nürnberg. Entstanden in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts, zeigen sie, daß die Art Adam Krafts nach des Meisters Tode, der Ende 1508 oder Anfang 1509 erfolgte, fortlebte. Schon ein flüchtiger Blick lehrt, daß wir ein Werk der in der Kraftschen Schule wurzelnden handwerklichen Tradition vor uns haben. Auffallend ist die bewußte Einstellung auf malerische Erscheinung. So ist die Annahme nicht ungerechtfertigt, daß wir es hier mit der Arbeit eines biederen Steinmetzen zu tun haben, der in der Werkstatt Adam Krafts tätig war und sich nach des Meisters Tode selbständig machte, der aber zugleich ein bescheidenes Maß von Eigenart nicht verkennen läßt. Ganz in die Nähe Adam Krafts gerückt wird die reizende Sandsteingruppe der Hl. Anna Selbdritt, welche vom Hause Oberer Bergauerplatz 2 als Leihgabe der Stadt Nürnberg ins Museum kam. Ob mit Recht, sei dahingestellt. Der lebendig bewegte Faltenstil, vor allen Dingen die tiefen Unterschneidungen lassen eher an einen Meister denken, der in der Werkstatt des Veit Stoß groß geworden ist. Entstanden ist die Gruppe um 1520.

Wir verlassen diesen Lichthof durch den nordwestlichen Durchgang, um über den Kreuzgang hinweg nach Westen den zweiten, auf der anderen Seite des schmalen Ganges zwischen Kirche und Kreuzgang ge-
76 legenen westlichen Lichthof [76] zu erreichen, und staunend stehen wir alsbald vor dem berühmten **Chörlein vom Pfarrhof zu St. Sebald in Nürnberg,** das in der ganzen Welt nicht seinesgleichen hat. Wie eine Blume steigt das zierlich gegliederte Bauwerk, in dem wir eines der Hauptwerke der Nürnberger Plastik der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts vor uns haben, vor uns auf. Den Stengel bildet der Sockel, den Kelch der Körper, der in seinem reizvollen Gemisch von Architektur, ornamentaler Plastik und Relief-Skulptur einzig dasteht. Es waltet kein Zweifel darüber, daß das Bauwerk, das ehedem als Chor der Hauskapelle der Pröpste von St. Sebald diente, einen der Steinmetzen der Sebalder Ostchorwerkstatt zum Urheber hat, wenn es nicht sogar eine eigenhändige Schöpfung Meister Heinrich Behaims des Paliers ist. Links neben dem Chörlein eine der schönsten Nürnberger Hausmadonnen, auffallend durch den hohen Liebreiz der Auffassung, das reiche hochgratige Faltenwerk und die für eine Steinarbeit geradezu als virtuos zu bezeichnende Technik, stammend von einem Hause am Albrecht-Dürer-Platz und 1482 geschaffen. Und nun wenden wir uns den auf der gegenüberliegenden Seite aufgestellten Steinskulpturen zu. Aus solch unmittelbarer Nähe wirken sie natürlich im höchsten Grade grotesk. In Wirklichkeit waren sie auf weite Fernsicht gearbeitet, sind es doch **Wasserspeier** bezw. Reste von solchen von den Türmen der Lorenzkirche in Nürnberg. Sie entstammen dem Ende des 14. Jahrhunderts und werden ergänzt durch die Wasserspeier-Sammlung in Saal 21. Die Wappenschilde des Kaisers und der Kurfürsten (um 1411) rechts oben an der Wand über der Treppe zierten ehedem die Balustrade der Portalvorhalle der Frauenkirche in Nürnberg, das große Spätrenaissance-

relief mit dem Nürnberger Wappendreiverein und den Wappen der Nürnberger Septemvirn das im Jahre 1582 begonnene und 1583 vollendete Stahl- oder Armbrust-Schießhaus in Nürnberg. Es dürfte wohl eine Arbeit des Stadtwerkmeisters Hans Dietmair von Schaffhausen sein.

Damit haben wir unseren Rundgang durch das Erdgeschoß beendet und können uns nunmehr den im **Obergeschoß** untergebrachten Sammlungen zuwenden. Wir gelangen zu ihnen am raschesten, wenn wir die Treppe neben dem Sebalder Chörlein benutzen. Alsbald stehen wir in einem langgestreckten, nach der Kartäuserkirche hin offenen Korridor [77]. Freiliegen vor uns die 77
einfachen Strebepfeiler des alten Gotteshauses, das unten eckige, oben halbrunde Treppentürmchen, die hohen dreiteiligen Fenster mit ihrem streng gezeichneten Maßwerk und dann vor allem das über eigener Mauer der Kirchenwand vorgebaute Sebalder Chörlein, das wir von hier aus bequem in allen Teilen überblicken können. Lebensgroße, repräsentativ gedachte **Bildnisse fürstlicher Persönlichkeiten,** bemerkenswert durch reiche Tracht und kostbaren Schmuck, dem 16., 17. und 18. Jahrhundert angehörig, beleben die Wände des Ganges, während rechts an der Brüstung die holzgeschnitzte Bildnisstatue Kaiser Karls VII. (1742–45) in antikisierender Gewandung von Franz Scheucher, ein Werk kalter akademisch-klassizistischer Auffassung, Aufstellung gefunden hat. In den Bildern an der Wand sind dargestellt: Nr. 811. Eine unbekannte Fürstin, um 1750; Nr. 725. Claudia, die Gemahlin des Erzherzogs Leopold von Österreich († 1648), mit der Erzherzogin Maria Eleonora und dem etwa halbjährigen Karl Ferdinand († 1676); Nr. 749. Margarete Therese, Tochter Philipps IV. von Spanien, Gemahlin Kaiser Leopolds I. (1651—1673), um 1670; Nr. 750. Dieselbe, Kopie nach Velasquez; Nr. 699. Eine unbekannte Fürstin in reichster Tracht, um 1610; Nr. 700. Eine unbekannte Königin, um 1610; Nr. 707. Eine unbekannte Fürstin, um 1615; Nr. 769. Kaiser Josef I. (1678—1711), um 1700; und Nr. 683. Eine

unbekannte Fürstin mit bunt emailliertem Schmuck, um 1600.

Die Wanderung geht nach Westen (d. h. links vom Treppenaufgang) weiter. Wir durchschreiten den eisernen Durchgang und nähern uns der **Pharmazeutischen Sammlung,** die sich unter den vielen Einzelabteilungen des Museums einer besonderen Anziehungskraft zu erfreuen hat — kein Wunder, war doch die praktische Übung der Arzneiwissenschaft in den zurückliegenden Jahrhunderten von einem gewissen Geheimnis umgeben und mit allerhand phantastischem Beiwerk umkleidet. Viel trägt hierzu auch die Art der Aufstellung bei, konnte doch eine ganze Reihe von Räumen so eingerichtet werden, wie sie mit all ihren oft wunderlichen Ausstattungsstücken unberührt auf uns gekommen waren. Das Material zur historisch-pharmazeutischen Abteilung ist von Freunden und Gönnern aus den Kreisen der deutschen Apotheker und Chemiker, insbesondere auch mit von deutschen Apothekervereinen, zusammengetragen worden. Die Aufstellung und Einrichtung erfolgte durch den verstorbenen Apotheker Peters, eine anerkannte Autorität seines Faches. Von allen der eindrucksvollste Raum ist das **Historische, chemisch - pharmazeutische Laboratorium**
78 [78], das sich rechter Hand in zwei Zugängen öffnet. In zwei tonnengewölbten Abteilungen, einer größeren und einer kleineren, sind mit all ihrem mannigfaltigen, uns heute wunderlich anmutenden Zubehör die verschiedenen Typen der alten Destillier- und Brennöfen, Herde und Heizgeräte gebrauchsfertig aufgestellt. Eine Unmenge von Retorten, Gefäßen und Geräten von Glas, Ton, Kupfer, Messing und Zinn füllt die ringsumlaufenden Wandbretter, eine überreiche Fülle weiteren Gebrauchsgeräts wie Pressen, Tiegel, Feuer- und Tiegelzangen, Mörser und Siebe ist am Boden, an den Wänden und dem in dem rechts anschließenden kleineren Raumabschnitt mit dem großen Probier- oder Gebläseofen sichtbar. Und all das verdichtet sich zu einem malerisch-altertümlichen Gesamtbild von unendlichem Reiz, das uns eine Vorstellung vermittelt, wie es ehe-

mals in den Werkstätten der Apotheker und Chemiker früherer Jahrhunderte ausgesehen haben mag.

Haben wir das Historische, chemisch-pharmazeutische Laboratorium durch einen der beiden Zugänge verlassen, so müssen wir uns nach rechts wenden, wo uns der nun folgende schmale Zugang zum Eintritt in die alte, dem Jahre 1727 entstammende **Sternapotheke aus der Bindergasse in Nürnberg** [79] zwingt. Wir finden sehr bald, daß bereits in älterer Zeit die Offizin allein nicht ausreichte, um den schon damals großen Arzneischatz zu fassen. Es mußten ihr daher wie in den Apotheken unserer Zeit meist noch eine Materialkammer und eine Kräuterkammer und außerdem ein Arzneikeller angeschlossen werden. Was nun unsere Sternapotheke betrifft, so haben wir in dem tiefer gelegenen Raum, in den wir hereingekommen sind, eine Materialkammer und in dem Kabinett darüber eine Kräuterkammer vor uns. Beide besitzen den Vorzug der Originalität, da die ganze innere Einrichtung samt Schränken, Tischen, Regalen, der nach unten und nach oben führenden Treppe unverändert übertragen wurden. Auf den Pfosten der in die Materialkammer herabführenden Treppe sieht man zwei geschnitzte und buntbemalte Holzfiguren, die Erfinder des Mithridats und des Theriaks, der beiden wichtigsten Arzneimischungen der Vorzeit, welche Mithridates Eupator und den Leibarzt des Nero, Andromachus, darstellen. Der große, an der linken Wand stehende Arzneischrank mit seinen lebhaft gewundenen Säulen und vergoldeten Ornamenten, dessen Türen mit runden, in Blei gefaßten Scheiben ausgesetzt sind, trägt über den seitlichen Aufsatzstücken das Emblem der Sternapotheke. Das von Putten gehaltene Wappen über der Mittelsäule ist das des Apothekers Wolfgang Friedr. Dieterich, der diese Apotheke vom Jahre 1705—1752 besaß. Der Schrank diente ursprünglich zur Aufstellung zubereitet vorrätig gehaltener Arzneimittel. Jetzt ist eine historische Drogensammlung darin untergebracht. Eine ganze, aus dem 18. Jahrhundert stammende Drogensammlung von

79

allein über 1000 einzelnen Nummern steht noch im alten Originalschrank auf der gegenüberliegenden Seite. Nicht zu übersehen sind die merkwürdigen und oft wunderlichen Produkte des Aberglaubens in den Kästen an der Fensterseite. Ihre Bedeutung ist weniger eine wissenschaftliche als eine kulturgeschichtliche. — Treppaufwärts gelangt man aus der Materialkammer in die Kräuterkammer. Die Holzeinrichtung derselben stammt gleichfalls aus dem Jahre 1727. Ihr Eindruck wird dadurch bestimmt, daß jede einzelne Schublade in den Regalen unter der alten bandförmigen Signatur eine in Öl gemalte Landschaft (Motive aus der Umgebung von Nürnberg) ziert. Die Kästen der Regale enthalten zum Teil noch die veralteten, vegetabilen Arzneistoffe, die auf der bandförmigen Signatur genannt sind. Die Schubladen in dem Aufsatz des Tisches tragen keine Signatur, sie sind mit Nummern bezeichnet. Diese korrespondieren mit dem Namensverzeichnis an der Innenseite dieses Aufsatzes. Immer weiter mehrt sich unsere Vorstellung von dem Wesen der Pharmazie vergangener Zeiten und immer vollständiger wird das Bild, wenn wir nun in den gangartigen Raum gegen-
80 über der Sternapotheke eintreten [80]. Vorn links am Fenster steht die **Feldapotheke,** welche die Truppen des fränkischen Kreises begleitete, die i. J. 1683 zum Entsatze Wiens von Nürnberg abmarschierten. Die beiden hohen, eingeschossigen Vitrinen rechts daneben bergen eine reichhaltige **Sammlung von Standgefäßen** aus Glas, Holz und Fayence, während in der Pultvitrine und in dem Wandrahmen gegenüber ältere Darstellungen von Apotheken, Laboratorien und Ärzten, Anpreisungen von Geheimmitteln fragwürdigster Art, sowie pharmazeutische, alchimistische und naturwissenschaftliche Werke zur Schau gebracht sind. An der Decke aber hat man eine sehenswerte Kollektion von ausgestopften Tieren mancherlei Art und von Teilen von solchen sowie von merkwürdigen Naturgegenständen und Geräten von symbolischer Bedeutung angebracht, mit denen man in früheren Zeiten den pharma-

Prunkharnisch für einen Jüngling.
Früharbeit des Augsburger Plattners Anton Peffenhauser.
1563.

zeutischen Geschäfts- und Arbeitsräumen einen mystischen Anstrich zu geben liebte. Der in einem großen Flachbogen sich öffnende kleine Raum geradeaus, kurz als **Historische Apotheke** bezeichnet [81], bietet das *81* Bild der Offizin eines Apothekers in alter Zeit. Dieses wurde dadurch erzielt, daß die aus Oehringen in Württemberg stammende, dem Anfang des 18. Jahrhunderts angehörige Holzeinrichtung mit ihrer reizvollen, mit Putten, Vögeln und Fruchtkörben belebten Bekrönung benützt wurde, um in sie all die vielen, mit bunten Farben sinnig bemalten Gefäße, Geräte, Schalen und Mörser einzustellen, deren sich der Apotheker der Vergangenheit bei Ausübung seines Berufes zu bedienen pflegte. Nicht vergessen sind auch hier die ausgestopften Tiere, Naturgegenstände sowie die Geräte von symbolischer Bedeutung, die man gewohnheitsmäßig an der Decke anbrachte. In der Mitte der Offizin steht der Rezeptier- und Verkaufstisch mit einem aus der Rokokozeit stammenden, mit Haken versehenen schmiedeeisernen Aufsatz, an dem verschiedene Handwagen aufgehängt sind. Unter diesem steht eine Wage mit den dazugehörigen Medizinal-, Unzen-, Drachmen-, Skrupel- und Grangewichten, Gewichten, die erst Ende der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts durch die Grammgewichte aus den deutschen Apotheken verdrängt wurden. Vorn ein paar jener riesengroßen Bronzemörser, wie sie im 17. und 18. Jahrhundert im Gebrauch waren. Der mittlere wurde im Jahre 1717 von Stephan Werner gegossen.

Wir kehren um, umschreiten die Feldapotheke in Raum 80 und stehen damit in dem Saal mit der ehemals **Harscherschen Kupferschmiedewerkstatt,** die, früher im Kupferschmiedshof in Nürnberg befindlich, die letzte war, in der bis in die Neuzeit hinein ausschließlich mit Handbetrieb gearbeitet wurde [82]. Wir bewundern *82* die teilweise monströsen und durchweg primitiven Werkgeräte und können uns nur schwer ein Bild davon machen, wie es möglich war, mit solch einfachen Mitteln jene herrlichen Kupfer-Treibarbeiten herzustellen, die in

aller Welt berühmt sind und von denen einzelne Beispiele (Backformen, Mulden, Salzfässer, Waschschüsseln, Wasserspeier, Ampel, Wasserbutte, Kannen und Fischkessel) an den Wänden, an der Decke, in der Fensterecke und am Boden zu sehen sind. Es waren die bis zur Virtuosität entwickelte Fertigkeit und Geschicklichkeit der Hand und die Findigkeit des Kopfes, die hier auf der alten soliden Basis des Arbeitens von Hand zu Hand wahre Wunderwerke des Kunsthandwerks zu schaffen wußten. Die Harschersche Kupferschmiedewerkstatt war einst berühmt, befand sich doch ehedem außen am Hause ein Joachim von Sandrart zugeschriebenes Friesgemälde mit sorgfältigen Darstellungen der Backformen, Kannen, Butten, Kessel und anderen Geräte, die hier ans Tageslicht gefördert wurden. Eine verkleinerte Kopie dieses Bildes von Georg Christian Wilder ist in dem kleinen schwarzen Rahmen an der Wand rechts vom Laboratorium untergebracht. Ein prächtiges Stück ist das von der Decke herabhängende Herbergszeichen des Nürnberger Kupferschmiede-Handwerks, das auf der einen Seite den Meister und seine Gesellen bei der Arbeit zeigt, während auf der anderen Seite die Produkte ihres Fleißes zu sehen sind. Das Schild, das im Jahre 1724 gearbeitet wurde, ist reich getrieben und in seiner Art ein vollendetes Meisterstück.

Es folgt nach Süden, durch den kleeblattbogig ausgeschnittenen Durchgang erreichbar, die erst von
83 Essenwein eingebaute Empore der Kirche [83], welch letztere wir von hier aus in ihrer Gesamterscheinung zu überschauen willkommene Gelegenheit haben. In dem Emporfenster sechs wertvolle alte **Glasgemälde,** Einzelfiguren, darunter die Madonna, in architektonischer Umrahmung oder auf gemustertem Grund zeigend. Gerade der Gegensatz zwischen der monumentalen Ruhe der Gestalt und der farbigen Bewegtheit ihrer Umfassung ist es, der diese Scheiben so pikant erscheinen läßt. Die spitzbogige Scheibe mit der Madonna auf geometrisch gemustertem, buntem Hintergrunde in der Mitte der unteren Reihe

ist ein ausgezeichnetes Werk der rheinischen Schule vom Beginn des 14. Jahrhunderts. Die übrigen Scheiben aus der Epoche der Frühgotik der österreichischen Schule stammen aus der Kapelle der ehemals K. K. Burg zu Graz. Dargestellt sind neben dem segnenden Heiland die Madonna und die Heiligen Agnes, Benedikt und Bernhard.

Der nächste Raum nach Süden, **Nürnberger Saal** genannt [84], führt uns zurück in die ruhmwürdige *84* Geschichte der ehemaligen freien Reichsstadt. Natürlich ist es im Rahmen der vielfältigen Aufgaben des Germanischen Museums, welche die Geschichte, Kunst und Kultur des ganzen Reiches umfassen, nicht möglich, ein erschöpfendes Bild des alten Nürnberg für sich gesondert zu geben. Wir mußten uns auf Proben und Andeutungen beschränken. Den gegebenen Mittelpunkt bildet das Stadtmodell, welches der Kunstschreiner Hans Wilhelm Beheim in den Jahren 1613 bis 1616 angefertigt hat. Wie auf einem Präsentierbrett liegt das alte Nürnberg vor uns und deutlich können wir auch noch den Verlauf der vorletzten Stadtmauer verfolgen. Darüber an der Decke eine mit der Feder sauber gezeichnete und mit Wasserfarben ausgemalte Gesamtansicht der Stadt von Süden von Hans Wurm. Sie ist um 1520 entstanden. Der Kenner weiß, daß es sich hier um eine von geschickter Hand mit entschiedenem künstlerischem Geschmack und großer Sorgfalt zu einem wirkungsvollen Bilde gestaltete Verarbeitung der Stadtansicht der Schedelschen Weltchronik (1493) handelt. Der Darstellung ist eine große Zuverlässigkeit nachzurühmen. Unter den weiteren Gesamtansichten der Stadt sind hervorzuheben diejenige mit einem Plan des Reichswaldes, eine in Deckfarbenmalerei hergestellte isometrische Projektion v. J. 1516, technisch wichtig, weil sie eine interessante Übergangsstufe von den nur etwas übereinander geschobenen, fast rein als Landschaft behandelten Stadtansichten der Schedelschen Weltchronik zu dem, was wir Prospekt nennen, ist (in der nordöstlichen Ecke),

dann die malerisch aufgefaßte „Wahrhafftige Contrafactur der löblichen Reichstat Nüremberg gegen den Nidergang der Sonnen. Anno 1552", eine Radierung von Hans Sebald Lautensack (am südlichen Teil des Unterzugsbalkens aufgehängt), und zuletzt das von Michael Herr gefertigte Gemälde „Der Stadt Nurnberg achtzehn wochentliche Belagerung im Jahre 1632", ein Bild, das für die Geschichte der Stadt von allergrößter Wichtigkeit ist. Im Vordergrund eine der großen Sternschanzen, die damals auf Veranlassung Gustav Adolfs, der links unten zu Pferde zu sehen ist, angelegt worden sind. Die Blätter in den Pultkästen vor den Fenstern und in den Wandrahmen führen uns vom Ganzen ins Einzelne. So finden wir in dem mittleren Pultkasten ein kleines Aquarell, das den 1449 errichteten Vorgänger des heutigen Schönen Brunnens zeigt, in dem rechts benachbarten Pultkasten die große Nordansicht des Hauptmarktes, 1599 von Lorenz Strauch gemalt und verlegt, sowie die große Südansicht des Hauptmarktes, welche Lucas Schnitzer i. J. 1671 malte und in Kupfer stach, dann in dem Wandkasten rechts vom Durchgang zur Kirchenempore ein Aquarell des Hauptmarktes mit den später abgebrochenen Kolonnaden, innerhalb deren wogendes Leben und Treiben herrscht, im Wandkasten rechts an der gleichen Wand Ansichten der Königstraße, wie sie i. J. 1680 aussah, des ehemaligen Deutschordenshauses und des Egidienplatzes mit dem Pellerhaus und der 1696 durch Brand zerstörten Fassade der Kirche des Schottenklosters zu St. Egidien, endlich in dem Wandrahmen an der Schmalwand gegenüber eine i. J. 1839 in Aquarell hergestellte Ansicht des Platzes, auf dem heute das Verwaltungsgebäude und der Neubau des Germanischen Museums stehen, und eine Innenansicht der abgebrochenen Augustinerklosterkirche. Von der 1682 bis 1689 von Johann Trost neuerbauten Franziskaner- oder Barfüßer-Klosterkirche ist in nächster Nähe ein durch peinliche Sorgfalt der Ausführung aus-

gezeichnetes Modell zu sehen, das wir sehr wahrscheinlich als das Originalmodell ansprechen dürfen. Bekanntlich war ein großer Teil der Wohnhäuser in Nürnberg in älterer Zeit bemalt. Eine vortreffliche Probe hierfür gibt die von Paul Juvenell herrührende, nach 1614 ausgeführte Fassadendekoration des jetzt Meierschen, ehemals Welserschen Hauses am Hauptmarkt (in eigenem Rahmen in der Südostecke). Auch geschichtliche Vorgänge sind dargestellt, so die Neubelehnung des Nürnberger Rats mit den böhmischen Lehen durch Kaiser Mathias i. J. 1612 (großes Gemälde in der Mitte der Ostwand), das Rathaus mit den Volksbelustigungen gelegentlich des westfälischen Friedensmahles im Jahre 1649 (großes Gemälde von Bartholomäus Wittig, links daneben) und das sehr merkwürdig perspektivisch verjüngte Innere des großen Rathaussaales mit der Huldigung Kaiser Leopolds I. i. J. 1658 von Ruprecht Hauer (großes Gemälde vor der Mitte der Nordwand). Nicht zu übersehen sind auch die figurual originell geschnitzten Füllbretter aus Nürnberger Höfen und vor allen Dingen an der Ostwand die primitiv gearbeiteten Fachwerkpfosten aus dem Hofe der Goldenen Gans, die der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts angehören.

Die in der Mitte des nächsten Saales [85] aufgestellten Druckerpressen, die eine für den Steindruck (1793), die andere für den Buchdruck, rühren noch aus der Zeit vor der maschinellen Ausgestaltung der Druckverfahren her. Der Niederdruck wurde noch mittelst eines Handhebels erzeugt, der die korkzieherartig gedrehte Spindel auf- bezw. abwärts bewegte. Damit ist die Zweckbestimmung dieses Saales gekennzeichnet. Er dient der **Darstellung des Modeldruckes,** wobei als Untergruppen der Zeugdruck, der Holzschnitt und die Back- bezw. Kuchenmodel formiert wurden. Den wichtigsten Bestandteil des Raumes bildet in der rückwärtigen Fensterwandecke **die aus Ansbach stammende Zeugdruckstube.** *85*

Sie ist ein Geschenk der Familie Georg Ebert in Ansbach. Als Reliquie aus einer längst überwundenen Zeit war sie in deren Fabrik fast ein Jahrhundert lang gepflegt und gewartet worden, bis sich die Eigentümer dazu entschlossen, sie als ein kulturgeschichtlich bedeutsames Dokument, und zwar wohl als das einzige noch vorhandene, der Allgemeinheit zugänglich zu machen. So kam sie mit ihren alten Drucktischen mit Spann- und Aufwickelvorrichtung, den Stippkästen für die Farbe (Chassis), dem Gerät für den Druck, den Holzhämmern zum Auftragen der Farbe auf den Stoff und den Gestellen mit ihrem reichen Vorrat an Modeln und den teilweise sehr primitiven Behältern mit den gebrauchten Farben darauf ins Germanische Museum. Diese Fabrik mit Handbetrieb diente der Befriedigung der Bedürfnisse der umwohnenden Landleute, welche ihre selbstgewebten wollenen, baumwollenen und leinenen Stoffe in die Stadt brachten, an der Hand der ihnen vorgelegten Muster (Proben auf der Bank vorne) ihre Wahl trafen und die fertig bedruckten Stoffe nach einer gewissen Zeit wieder abholten. Hierbei unterschied man drei Verfahren: das Öldruckverfahren, verwendbar für alle Stoffe, das Wachsdruckverfahren, verwendbar nur für reine Baumwolle oder reines Leinen, da die Stoffe zunächst ausgekocht wurden, und das Dampfdruckverfahren im allgemeinen nur für reinwollene wertvollere kräftige und schwere Stoffe. Eine Anzahl Model sind auf den Drucktischen und Bänken ausgelegt. Weitere sind in den beiden Wandschränken links vom Durchgang zur Uhrensammlung zu sehen. Die Technik an sich ist uralt. Das billige Verfahren, das Muster, anstatt es einzuweben, auf das fertige Gewebe mittelst Druckmodel aufzubringen, mag fast ebenso alt sein als die Weberei selbst. Und man wußte, wie die Proben an den Wänden zeigen, oft geradezu blendende Wirkungen zu erzielen. Auffallend ist der starke Kontrast zwischen dem Wenig an Darstellung oder Ornament in älterer Zeit und dem Viel in späterer Zeit. Reizvoll ist z. B. das aus Tirol stammende, um 1470 angefertigte

Stück eines Fasten- oder Hungertuches mit der Darstellung Christi, der Hl. Barbara, des Ritters St. Georg und der Madonna in Strahlenglorie in einer spätgotischen Baldachin-Architektur. Hergestellt ist der Druck mit neun Modeln, und zwar einerseits in kräftigem Schwarz, anderseits in mattem Rot, Grün und Gelb. Noch dem Ende des 14. Jahrhunderts könnte das Antependium aus der Kirche von Niedeggen, eine rheinische Arbeit, angehören, dessen Mittelfeld mit acht schwanenartigen Vögeln, die in ihrem Schnabel eine Art stilisierter, fünfblättriger, gotischer Distel tragen, in zwei Reihen übereinander gemustert ist. Wie ganz anders wirkt dagegen der anscheinend elsässische weißkattunene Kissenüberzug mit höfischen Schäferszenen (18. Jahrhundert), die in schwarzer Zeichnung aus rotem Grunde ausgespart sind, oder das große, aus Hessen stammende Hungertuch (17. Jahrhundert) mit einer von reichem, gotisierendem Blatt- und Rankenwerk umgebenen Darstellung der Kreuzigung, welche in Rotdruck die Mitte des Tuches einnimmt! Die feinere Art des Modeldrucks ist der Holzschnitt, der Abdruck auf Papier oder Seide. Das Germanische Museum besitzt eine gegen 2600 Stück umfassende Sammlung von Holzstöcken, von denen einige Proben mit Abdrücken in den Pultvitrinen in der Nordwestecke ausgelegt sind. Der älteste ist eine um 1440 zu datierende Kreuzigung, der späteste ein Zug der 1835 eröffneten ersten Eisenbahn Deutschlands zwischen Nürnberg und Fürth, der sog. Ludwigsbahn. Nach links reihen sich in Holz geschnitzte Backmodel des 16., 17. und 18. Jahrhunderts an, die durch weitere in zwei Vitrinen an der Ostwand ergänzt werden, während die ältesten, aus glasiertem und unglasiertem Ton und Zinn hergestellten Backmodel in der großen Pultvitrine rechts vom Durchgang zur Uhrensammlung ausgelegt sind.

Die infolge der vielen kleinen Anbauten, welche Essenwein nach und nach um den alten Kern des Kartäuserklosters herumlegte, nun einmal bestehende und in abseh-

barer Zeit nicht zu ändernde Unübersichtlichkeit und Verzwicktheit des Grundrisses des Germanischen Museums bringt es mit sich, daß wir, um bei einer planmäßigen Führung einigermaßen ausgleichend zu wirken, wiederholt gezwungen sind, bereits gesehene Säle noch einmal zu durchwandern. Dies ist auch jetzt wiederum der Fall. Wir kehren in den Nürnberger Saal [84] zurück und finden dort in der Nordwestecke eine Türe, durch die wir über einen wehrgangartigen hölzernen Anbau
86 in den schmalen Raum 86 gelangen, der in seinem rückwärtigen Teil die zumeist aus dem Besitz der Stadt Nürnberg stammende, interessante **Sammlung Nürnberger Kunstdrechslerarbeiten in Elfenbein und Buchsbaumholz** enthält. Es ist bekannt, daß sich schon Martin Luther mit der Bitte um Drechslergerät brieflich nach Nürnberg gewandt hat. Der vordere Schrank zeigt vor allem Becher, Pokale, einen Krug und Büchsen, die in ihren Formen meist Goldschmiedearbeiten nachahmen. Aber auch viele andere Stücke von bewundernswerter technischer Geschicklichkeit finden sich hier, weiter in der Pultvitrine nebenan und in dem zweiten Schrank vor. Es sind vorwiegend Arbeiten des 1632 † Peter Zick und seiner Söhne, die als die bedeutendsten Kunstdrechsler der alten Reichsstadt gelten. Wir bemerken Kabinettstücke teilweise von nicht geringem Geschmack in der Gesamtform, vor allem aber erstaunlich durch den Fleiß und die Peinlichkeit in der Einzelausführung. Zu erwähnen ist auch das Elfenbein-Flachrelief mit der Bildnis-Stammreihe der römischen Kaiser deutscher Nation (an der Wand über der Pultvitrine), gefertigt 1769 von Michael Knoll in Geislingen, bekannt vor allem durch Nicolais Schilderung seiner Kunst und Werkstatt und neben seinem Vater Wilhelm Benoni Knoll der Hauptvertreter und berühmteste Meister der Geislinger Elfenbeinschnitzerei und -drechslerei, die ihrerseits als der älteste Kunstbetrieb in diesem edlen Material in Deutschland wohl mit Recht angesprochen wird. In der kleinen Vitrine vor dem Kopfende des Raumes das in Elfenbein und Ebenholz gearbeitete

Modell einer Buttermaschine, anscheinend ein fürstliches Spielzeug aus der Zeit um 1700.

Betreten wir nunmehr den schmalen Gang, der sich aus der Mitte dieses Raumes [86] nach Süden entwickelt, so finden wir sehr bald, daß neben diesem nach links und nach rechts je ein Zimmer aus dem 18. Jahrhundert eingebaut ist. Das linke ist das sogenannte **Aachener Zimmer** [87], das aus dem ums Jahr 1737 *87* von J. J. Couven erbauten Hause des Bürgermeisters Wespien in Aachen stammt und mit seiner lebhaft stuckierten Decke, seinen flott komponierten und meisterhaft geschnitzten Lamperien unter den ringsumlaufenden Gobelins, seinem breit sich öffnenden belgischen Marmor-Kamin und dem etwas späteren Spiegelkonsoltisch unverändert von dort übertragen wurde. Der etwa gleichzeitige, mit verschiedenfarbigen Hölzern reich eingelegte Fußboden jedoch rührt aus Fürth (bei Nürnberg) her. J. J. Couven war aber nicht nur der Architekt des Hauses. Er scheint auch die Entwürfe für die gesamte Dekoration des sog. Kleinen Gobelinsaales, um den es sich hier handelt, gefertigt zu haben. Die Rückwand der Feuerung bildet eine gußeiserne Platte, wie sie mit antiken und biblischen Darstellungen in jener Zeit in den Gießereien der Eifel produziert wurden. Dargestellt ist Herkules am Scheidewege. Bemerkenswert sind auch die vielleicht erst später gefertigten eisernen Vorsatzteile des Kamins mit dem Monogramm des Erbauers und seiner Gattin Anna Maria geb. Schmitz. Die von lebhaft geformten Rahmen umfaßten Gobelins bringen Darstellungen aus dem Alten Testament (Untergang Pharaos im Roten Meer, Mannalese, Moses schlägt Wasser aus dem Felsen, Auffindung Mosis, Rückkehr des Josua und Kaleb etc.) in imposant aufgebauten Figuren, gut gelöster Landschaft und prachtvoll schillernden Farben.

Das rechte Zimmer stammt aus einem **Hause in der Tetzelgasse in Nürnberg** [88]. Es ist ringsum ge- *88* täfelt, und zwar so, daß auf zwei oblonge Füllungen oben eine einzelne quergestellte Füllung unten folgt.

Die Füllungen sind in kräftigen Farben bunt bemalt und von Goldstäben eingefaßt. Das Rahmenwerk ist tiefgrau gestrichen. In den kulturgeschichtlich nicht uninteressanten Monatsdarstellungen der oberen Füllungen ist der dezente Reiz des französischen Rokoko in die hausbackene derbe Nürnberger Art umgesetzt, während die Landschaften auf holländische Vorbilder zurückgreifen. Die Entstehungszeit ist durch die Jahrzahl 1771 auf dem Augustbilde festgelegt.

Es folgt nach Süden ein weiteres Nürnberger Zimmer des 18. Jahrhunderts: das sog. **Messerersche**
89 **Zimmer** [89]. Es stammt aus dem 2. Stock des ehemals Messererschen Hauses in der Wunderburggasse und gehört der ausgesprochenen Rokokozeit an. Die Lamperien und Türfüllungen sind nach oben in geschwungenen Linien geführt und mit flott geschnitzten Rocaillen verziert, in welche bunte Blumen, Früchte und Geräte verschiedener Art wie Bogen und Köcher, Trompete, ein Notenblatt, eine Panflöte, eingestreut sind. Die Füllungen sind mit Landschaften in holländischer Art bemalt, welche sehr wohl von einem Mitglied der Familie Bemmel herrühren können. Einige der kleineren Tafeln tragen Motive aus Nürnberg und seiner Umgebung. Auch die mit bunten Blumen bemalte, der Größe des Raumes in Ergänzung angepaßte Wandbespannung ist Nürnberger Provenienz. Der zum Zimmer gehörige Ofen in der Nordwestecke fällt auf durch seine geschlossene Form und die sparsame Belebung der Kachel- und Pilasterflächen durch reliefiert aufgetragene einzelne Rocaillen, Blätter und Figuren.

An das Messerersche Zimmer [89] sind nach Westen zwei kleinere Kabinette angebaut. Das erste
90 [90] hat eine in japanischem Geschmack gemalte, einen Garten darstellende Tapete des 18. Jahrhunderts. Auf hellblauem Grunde flattern zwischen silbernem Zweigwerk buntfarbene Vögel und Schmetterlinge, während unten große Vasen bemerkt werden, aus denen Blumenstöcke hervorwachsen. Zwischen den beiden Fenstern die vielbewunderte, nicht nur als

Schrank mit Schubfächern versehene, sondern überdies ein kleines Spinett enthaltende **Nürnberger Kostümfigur,** ein höchst originelles, um die Mitte des 18. Jahrhunderts geschaffenes Kunstwerk. Das zweite [91] ist *91* mit einer Tapete im Zopfstil aus einem Schloß in Unterfranken versehen, die mit Grotesken reich bemalt ist. Der gußeiserne, aus den Rheinlanden stammende Ofen mit aufgelegten Bronzezieraten gehört den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts an.

Die beiden letzten Säle im Obergeschoß dieses älteren Museumstraktes enthalten die **Sammlung der Denkmäler des Deutschen Handwerks** [92 u. 93]. Die meisten der zur Schau gebrachten Gegenstände stammen aus der Hochburg des deutschen Handwerks, aus Nürnberg. Die Aufstellung in der jetzigen Form erfolgte i. J. 1924, wobei diese Abteilung zugleich weiter ausgebaut wurde. So findet der Besucher im ersten Saal [92] gleich *92* rechts vom Eingang eine alte **Zinngießer-Werkstätte.** Sie wurde, abgesehen von einigen Bestandteilen, welche älterer Museumsbesitz sind, von den Nürnberger Zinngießer-Meistern, welche noch heute eine gesunde Tradition pflegen, zusammengetragen. Man muß sich eigentlich wundern, wie reichlich primitiv die Herstellungsgeräte im Vergleich zu den innerhalb der Werkstatt mit aufgestellten, meist sehr zierlich durchgearbeiteten fertigen Stücken sind. Es war eben die manuelle Geschicklichkeit, welche aus jenen all' das herauszuholen wußte, was im Wesen des Materials verborgen lag. Über der an der Eingangswand sichtbaren Türumrahmung die biederen Pastellporträts des Nürnberger Zinngießermeisters Christian Roth und seiner Frau aus dem Ende des 18. Jahrhunderts. Weitere Proben des achtbaren Könnens dieses namentlich in Nürnberg einstmals in hoher Blüte stehenden Handwerks sind die Deckelpokale und gewaltigen Zinnkannen, welche auf dem Tisch neben dem großen Rad und auf der Doppelstufe an der Südwand Aufstellung gefunden haben. Sie tragen zumeist die Embleme von Zünften und Handwerken, die sich ihrer bei ihren

Zusammenkünften in ihren Herbergen bedienten. Das stattlichste Stück ist die mächtige Zinnkanne in der Mitte der Doppelstufe, welche auf ihrer Wandung neben den Namen von acht Zunftmitgliedern und der Jahrzahl 1627 die zwölf Apostel in ganzen Figuren in gravierter Arbeit zeigt. Über dem Eingang hängt das allen wohlbekannte, 1576 von Andreas Herneisen gemalte **Bildnis des 81jährigen Hans Sachs,** das Vorbild der meisten Darstellungen des Meisters. In engster Beziehung zu Hans Sachs stehen die beiden Bildtafeln, die beiderseits vom gleichen Eingang an der Wand befestigt sind. Links das bekannte Bild einer öffentlichen **Singschule der Meistersinger,** das gelegentlich solcher Singschulen neben der Einladung als Aushängeschild diente. Im Vordergrund Publikum, links die Männer, rechts die Frauen. Auf dem kanzelartigen Singstuhl die ehrwürdige Gestalt des Hans Sachs. Vor ihm zwei „kunstlose Schülerlein", der Aufnahme in die Gesellschaft der Meistersinger harrend. Im Hintergrund links das Gemerk, aus den vier gekrönten alten Meistern (Frauenlob, Regenbogen, Marner und Mügling) bestehend. Das Bild gehört der Mitte des 17. Jahrhunderts an. Ein nicht minder kulturgeschichtlich bedeutsames Dokument ist das auf der anderen Türseite hängende Triptychon in geschnitztem, barockisierendem Rahmen mit vier gemalten Brustbildern auf den Flügeln. Im Mittelschrein unten an einer Tafel die damaligen (1581) 12 Ältesten der Gesellschaft und ganz links Hans Sachs. Zwischen den Fenstern der Ostwand zwei weitere interessante Stücke. Zunächst das Herbergszeichen der Nürnberger Zimmerleute, auf dessen Schreintafel oben der Bau der Arche Noahs, unten Josef in seiner Tätigkeit als Zimmermann dargestellt ist. Die wiederholt erneuerte Tafel ist gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden. Dann folgt das Flügelaltärchen der Nürnberger Schlosserinnung mit der geschnitzten, von zwei Schlossergesellen angebeteten Madonna im Mittelschrein (Anfang des 16. Jahrhunderts). Das gleichfalls mehrfach

erneuerte Herbergszeichen des Nürnberger Zirkelschmiedehandwerks an der Südwand belehrt uns, daß entsprechend dem 4. Kapitel im 1. Buch Mosis „von Thubalcaim dem frommen das erste Schmidwerck her ist kommen", während im Innern des 1728 renovierten Herbergszeichens der Bürstenbinder ebendort unter zwei großen Bürsten die drei Altmeister v. J. 1586 in Brustbildern dargestellt sind. Originelle Proben des handwerklichen Erfindersinnes sind die vom Unterzugsbalken der Decke herabhängenden Aushängezeichen, darunter ein solches der Glaser in Form eines vielstrahligen, in Schliff reich ornamentierten Sternes (18. Jahrhundert), zwei solche des Schlosserhandwerks in Gestalt mächtiger handgeschmiedeter Schlüssel, von denen der eine die Jahrzahl 1659 trägt, und endlich zwei solche des Hufschmiedehandwerks. In den Pultkästen vor den Fenstern aber findet der Besucher neben anderem eine Anzahl Zinnplatten mit den Marken und Namen der Nürnberger Zinngießermeister (1792), Sargschilde und Herbergsschilde der Kandelgießer, Feilenhauer, der vereinigten Schlosser, Büchsen-, Uhr- und Windenmacher (1718), der Kupferschmiede, ein in Messing gearbeitetes Herbergszeichen der Nürnberger Nadler vom Jahre 1636, die sehr interessante, in einem Kästchen aufbewahrte Meistertafel der Feilenhauer in Nürnberg (1769), den Probierstein einer Goldschmiedeinnung aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts, einen Spruchsprecherstab der Nürnberger Schwertfeger (1659), eine prächtig gearbeitete, in Bein reich eingelegte Axt, die von den Bergleuten zu repräsentativen Zwecken verwandt wurde (1683), und Handwerksordnungen verschiedener Art, darunter die berühmte Brillenmacherordnung der Stadt Regensburg aus dem 16. Jahrhundert.

Damit haben wir den Inhalt dieses Saales im wesentlichen erschöpft und wenden uns nunmehr dem zweiten Saal der Sammlung der Denkmäler des Deutschen Handwerks zu [93]. Dieser setzt jenen, ihn ergänzend, fort. Wiederum bemerken wir an dem 93

Unterzugsbalken, der von zwei Stützsäulen aus der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit korkzieherartig gedrehten Schäften getragen wird, Aushängezeichen verschiedener Art. Als besonders belangvoll sind aus diesen herauszuheben das silbergetriebene und teilweise vergoldete Zeichen einer Goldschmiedeinnung v. J. 1759, der Schild der Nürnberger Stecknadler und Hefftleinmacher v. J. 1741, das Abzeichen der Nürnberger Seifensieder v. J. 1830 mit den beiden glanzvergoldeten, durch einen Seifenaufbau von einander getrennten Löwen, die in der einen Klaue ein Szepter, in der anderen einen Bund Lichter tragen, und das eleganteste von allen: das Zeichen der Maurer und Steinhauer in Nürnberg von 1659, dessen messingblechgetriebene Emblemscheibe von dem Schnabel eines Schwanenhalses gehalten wird. Auch eine stattliche Zahl von Zunftladen und Handwerkstruhen hat der Saal aufzuweisen. Sie stehen auf dem hohen Stufenaufbau an der Wand rechts vom Eingang. Sie sind ausschließlich in Holz gearbeitet, zum geringeren Teile bemalt, meist dagegen reich geschnitzt und teilweise sogar in Holz, Elfenbein, Bein oder Perlmutter eingelegt. Die zierlichste unter ihnen ist wohl die kleine Eichenholztruhe der Taschner und Tapezierer in Nürnberg, deren Säulen- und Nischenarchitektur mit gravierten Beineinlagen belebt ist und innen die Jahrzahl 1623 trägt. Ein Produkt der neueren Zeit ist die vor der Mitte der gegenüberliegenden Schmalwand aufgestellte, in Silber und Gold gearbeitete Lade, welche der † Kommerzienrat Johann Karl dem Deutschen Brauerbunde zur Feier seines 25jährigen Bestehens im Jahre 1896 widmete. Ein zweiter Stufenaufbau vor der Mitte der westlichen Längswand wurde benutzt, um dem Besucher weitere Proben der Geschicklichkeit und Handfertigkeit des alten Zinngießerhandwerks zu geben. Wir finden hier kleinere und größere Kannen sowie Deckelhumpen, deren Beschriftungen oder Darstellungen ihre Verwendung im geselligen Leben der Handwerker und Zünfte dokumentieren.

Ergänzt werden sie durch einige weitere, besonders schöne Stücke in der Vitrine links von der soeben erwähnten Brauerlade. In der Vitrine auf der anderen Seite Gläser, Flaschen und Fayencekrüge mit Handwerksemblemen oder Darstellungen teilweise urwüchsiger Art. Hingewiesen sei nur auf den kleinen Fayencekrug mit dem auf einen Ziegenbock reitenden Schneider und dem Spruch: „Ist das nicht ein armer tropf, mus nun reyden (reiten) auf eim bock". Die Rüstung in der Nordwestecke sei nicht übersehen. Sie stammt, obwohl sie die Formen der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt, bereits aus dem 19. Jahrhundert und gehörte dem Nürnberger Spenglerhandwerk. In nächster Nähe zwischen den vier in Messing getriebenen und vergoldeten, sowie auf Stoff aufgezogenen Sargschildern der Altdorfer Schneider v. J. 1684 das etwas eigenartige Herbergszeichen des Nürnberger Schreinerhandwerks. Der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts angehörend, besteht es in einem tempelartigen Aufbau mit vier korinthischen Säulen, der auf einem weit vorladenden, derb gegliederten Unterbau aufruht. Noch ein zweites dieser klobigen Ausstattungsstücke der ehemaligen Handwerksstuben weist dieser Saal auf. Es ist das triptychonartige Herbergsschränkchen des Nürnberger Schleiferhandwerks, das im Mittelschrein in Hochrelief drei Schleifer bei der Arbeit zeigt. Der kulturgeschichtliche Wert solcher Darstellungen kann nicht hoch genug angeschlagen werden. Das Stück wurde i. J. 1578 angefertigt, jedoch in späterer Zeit (1600, 1658, 1715, 1801) mehrfach erneuert. Etwas eleganter sind die an der gleichen Wand angebrachten Herbergsschreine der Nürnberger Büttner v. J. 1761 und der Nürnberger Feilenhauer v. J. 1642 (später mehrfach erneuert), welche nur bemalt sind. Doch auch diese werden an Eleganz noch übertroffen durch die künstlerisch weit geschmackvoller ausgeführte Tafel der Schuhmacher in Nürnberg, welche dem Jahre 1600 entstammt und unten als Darstellung den Empfang eines Meisters in

der Handwerksstube zeigt, in welcher bereits fröhliches Leben herrscht.

Durch die Türe in der Südostecke gelangen wir in das Treppenhaus des von Bezoldschen Südwestbaues, dessen in Spätbarock-Formen reich skulptiertes Geländer aus einem ehemaligen Würzburger Domherrnhaus in der Bronnbacher Straße stammt. Wir streben der **Sammlung bäuerlicher Altertümer** zu, welche wir sehr bald, dem Lauf der Treppe folgend, erreichen. Wir treten in das 1. Obergeschoß des von Bezoldschen Süd-
94 westbaues ein, welches die **Bauernstuben** enthält [94]. Zweck dieser Halle ist, die Wohneinrichtung der ländlichen Bevölkerung der verschiedenen Stämme sowohl in der Eigentümlichkeit der baulichen Einrichtung, wie der gesamten Ausstattung vor Augen zu führen. Es soll gezeigt werden, wie die Menschen auf dem Lande leben, wie sie sich ihre Umgebung einrichten, wie sie den Bedürfnissen des Alltags sowohl wie der größeren Behaglichkeit und gegebenenfalls der eigenen Wohlhabenheit Rechnung tragen. Zu diesem Zweck wurden 10 für sich abgeschlossene Wohnräume oder Wohnhäuser zum Teil mit den dazu gehörigen Nebengelassen geschaffen. In den freibleibenden Gängen sind von weiteren Gegenden Möbel und Einrichtungsgegenstände aufgestellt. Wir beginnen unsere Wanderung zur Erzielung eines planmäßigen Gesamtbildes nicht an dem Eingang, durch den wir in diese Halle gelangten, sondern an dem eigentlichen Hauptzugang, der von Osten her in dieselbe leitet.

Links von diesem ist vom **Flett eines niedersächsischen Bauernhauses,** das in seiner inneren Einrichtung durch ein genau gearbeitetes Modell auf dem Seitengang veranschaulicht wird, das hinterste Fach, welches die eigentlichen Wohnräume in sich birgt, aufgebaut.*) In der Mitte die mächtige überdachte Feueranlage mit dem gewaltigen Kesselhaken. Die

*) Die Beschreibung der Bauernstuben wurde aus dem Wegweiser v. J. 1914 übernommen.

Feuerstätte erhebt sich nicht über dem Boden, sondern ist in dem mosaikartigen Pflaster nur durch eine Steineinfassung bezeichnet. Die linke Abteilung, die Wohnecke, ist für die Familie des Hofbesitzers bestimmt und enthält, wie die teilweise mit Fliesen verkleidete Rückwand, auf Börten mancherlei Wirtschafts- und Herdgerät. Die rechte Abteilung, für das Gesinde bestimmt, birgt außer der Sitzgelegenheit für dieses einen Geschirrschrank, ein Waschfaß und einen Spülstein. Links von der Herdstätte führt eine Türe in das eigentliche Wohngemach, die „Dönse". In der Zwischenwand zwischen dieser und der linken Flettabteilung die für ganz Niederdeutschland gemeinsame Art der Schlafgelegenheit, die Bettkästen, hier von beiden Seiten zugänglich und mit den buntfarbigen „Beiderwandvorhängen" ausgestattet. Die Dönse zeigt reichgeschnitzte Eichenholzvertäfelung, einen Beilegerofen mit Messingknöpfen, herumlaufende Sitzbank, Truhe, Koffer und sonstiges zahlreiches Hausgerät.

Von den vor dem niedersächsischen Flett auf dem Gang befindlichen norddeutschen Möbeln stammt der Oldenburger Schrank mit geschnitzter Vorderfläche und Resten ursprünglicher Bemalung (rechts neben dem zweiten Fenster) noch aus dem 16. Jahrhundert.

Das anschließende, den Blockhausbau im Äußeren aufweisende Häuschen birgt eine **Egerländer Bauernstube.** Das Zimmerinnere bilden die Balkenlagen des Aufbaues, wie dies den dortigen einfachen Lebensgewohnheiten entspricht. Die Möbel, wie das Bett, an dessen Vorhängen Amulette (für die Wöchnerinnen) befestigt sind, der Schrank und die Truhe zeigen buntfarbige Malerei. Besonders in die Augen fallen die großen „Wasserhäfen" vor dem grünglasierten Ofen (Nachbildung eines Originals) und der riesige „Leinhout". Durch diesen tönernen, offenen Behälter wird der Qualm der Kienspäne, die der darunter befindliche eiserne Spanhalter aufnimmt, zur Esse geleitet.

Durch eine Türe gelangt man in den rückwärtigen Teil des nördlichen Ganges, der an der Fensterseite eine Anzahl süddeutscher Möbel, und zwar eine oberösterreichische Zimmereinrichtung, bunt bemalt und mit aufgeklebten Kupferstichen versehen, sowie schwäbische Möbel zeigt.

Links zunächst ein **Unterinntaler Zimmer** mit einfacher Vertäfelung. Darin ein primitiver Ofen mit rundem Sockel aus verputztem Mauerwerk und ebenfalls rundem Aufsatz aus grünen Hohlkacheln. Im Türsturz die Jahrzahl 1702.

An den Wänden über und zwischen den einzelnen Zimmern ist die Keramik der betreffenden Gegenden und weiterer nicht durch Zimmereinrichtungen vertretener Landesteile zur Schau gebracht.

Das nächste **Zimmer** stammt **aus dem Klettgau,** der die Grenze zwischen Baden und dem schweizerischen Thurgau bildet, und zwar aus Ganterswyl im Kanton St. Gallen. Nach der an der Kredenz angebrachten Jahreszahl zu urteilen, wurde es im Jahre 1666 verfertigt. Es trägt in seiner reichen Vertäfelung herrschaftlichen Charakter. Die Wand ist durch hermenartige Pilaster in halbrund abgeschlossene Felder gegliedert, darüber ein Fries mit ausgeschnittener Verzierung. Die Decke ist kassettiert und die Möbel, Kredenz, Kleiderschrank und Truhe sind der Vertäfelung analog behandelt. In der rechten Ecke ein grünglasierter Kachelofen mit Sitz (Hölle).

Am Ende des Ganges ist das **Hessische Bauernhaus** aufgebaut. Es stammt aus Pohlgöns in der Wetterau. Die dort übliche Holzarchitektur der Fassade, die primitive, aber wirkungsvolle Behandlung der Mauerfläche durch eingedrückte einfache Ornamente ist besonders charakteristisch. Rechts von der Haustüre oben ein vergitterter Kasten zum Trocknen der Handkäse. Durch die Haustüre betritt man zunächst den Flur, in dem neben der Treppe zur Stube links der Kellereingang liegt. Rechts und über der westlichen Tür Schüsselkästen mit dem bunten hessischen

Bauerngeschirr. An der Nordwand die Mostkelter. Durch die Türe gegenüber dem Hauseingang gelangt man in die Küche. Links unter einem mächtigen Rauchfang der Herd mit großem Kessel und der doppelrostigen Feueranlage. An den Wänden Geschirrrahmen, unten Bänke mit Kästen zur Hühnermast. Vom Hausflur über die Treppe kommt man in die Stube mit Beilegerofen, Himmelbett und Webstuhl. Über dem Tisch der kunstvoll geschnitzte, an einem Drehgestell hängende Halter für die Öllampen.

Der Gang vor dem hessischen Bauernhaus enthält weitere hessische Bauernmöbel, von denen insbesondere die Tische dadurch merkwürdig sind, daß sie die gotische Form und zum Teil auch die Verzierung dieses Stils bis ins 19. Jahrhundert hinein beibehalten haben. Ferner ein Brautbett aus der Schwalm mit vollständigem reichbesticktem Bettzeug.

Durch die in der Südwestecke befindliche Türe geht man in das **Hindelopener Zimmer** (Westfriesland). Es ist das am meisten malerische der ganzen Reihe. An den Wänden blauglasierte Fliesen mit allerhand Darstellungen, daneben die geschnitzte Eichenholzvertäfelung. Der in blauen und roten Fliesen ausgeführte Fußbodenbelag, die Bemalung von Tür und Möbeln in bunten Lackfarben erhöht die farbige Wirkung. In der Ostwand finden sich die Bettkästen, davor die Treppen, um hineinzusteigen. An der Nordwand zwei Klapptische und ein Glasschrank mit Gebrauchs- und Nippesgegenständen. An der Südwand ein schöner geschnitzter holländischer Schrank aus dem Ende des 17. Jahrhunderts (1745?). An den Wänden sei besonders die reiche Ausstattung mit ostasiatischem Porzellan und Delfter Fayencen hervorgehoben. Die eigentliche Eingangstür vom Flur ist die schrägliegende in der Südwestecke. Die im friesischen Tieflande beständig herrschende Überschwemmungsgefahr erklärt die Sitte, alle Kastenmöbel auf stelzenartige Stützen zu setzen. Eigenartig ist auch die für Torffeuerung berechnete Kamineinrichtung an der Fensterwand.

Verläßt man das Hindelopener Zimmer und tritt in den Gang zurück, so erblickt man gegenüber ein großes, 1781 erbautes oberhessisches Hoftor aus Pohlgöns. Dahinter eine Anzahl landwirtschaftlicher Geräte.

In dem sich anschließenden Gang folgt ein **Oberbayerisches Zimmer** aus der Gegend von Miesbach. Das Bett (17. Jahrhundert), die Truhe (1661) und die Schränke (1749 und 1751) zeigen die eigenartige Bemalung, wie sie bis tief in das 19. Jahrhundert hinein den bäuerlichen Möbeln der altbayerischen Lande eigen war. Es ist sogenannte „Kistlerarbeit", die in Tölz ihren hauptsächlichen Herstellungsort hatte. Auch die im Jahre 1803 entstandene, in Leimfarben gemalte Decke, wohl nach einem kirchlichen Vorbild, mit Maria in der Glorie und Allegorien der vier Weltteile, verdankt einem Kistler und einem Maler der Gegend (Reiserer und Böham) ihren Ursprung.

Daran schließt sich ein **Wohnzimmer aus der Krempermarsch,** das in seiner gediegenen Einfachheit die Wohlhabenheit der Marschbauern erkennen läßt. Die grünblaue Decke steht in anheimelndem Gegensatz zu der dunkelbraunen Eichenholzvertäfelung, die durch Rahmenwerk mit sparsamer Bein- und Ebenholzeinlage gegliedert ist. Das reiche Messingbeschläg an der Türe und den meist eingebauten Möbeln, den Betten mit Beiderwandvorhängen und den mancherlei Schränken erhöht die Wirkung. Die schön geformten Stühle sind meist farbig behandelt. Zwei Wände sind auch hier nach niederdeutscher Sitte mit blauglasierten Fliesen belegt.

Der anstoßende Raum enthält eine Zusammenstellung von **Möbeln aus Schleswig-Holstein** — auch im Gang finden sich solche — von denen die Mehrzahl reich in Eichenholz geschnitzt ist. An der Rückwand ist eine sogenannte holsteinische „Blink" mit den dort als Prunkstücke gebräuchlichen Messingschüsseln aufgebaut.

Am Ende des Ganges liegt **das kleine Halligenzimmer** (Westküste von Schleswig-Holstein), aus ver-

schiedenen Vertäfelungsteilen zusammengesetzt. Auf dem roten Grundton heben sich die Fliesenwände und die Schnitzereien der reichverzierten Türen wirkungsvoll ab. Der allen niederdeutschen Wohnräumen eigene Beilegerofen darf natürlich auch nicht fehlen. In manchen Dingen läßt sich, wie in dem bemalten Klapptisch, die nahe Verwandtschaft mit den holländischen Wohngewohnheiten erkennen.

Durch den schmalen Gang zwischen der Egerländer Bauernstube und dem niedersächsischen Bauernhaus, das auch die äußere Bauart erkennen läßt, in den Korridor der nördlichen Fensterreihe zurückgekehrt, wenden wir uns nach rechts, um über die Treppe des sog. Augustinerbaues die im zweiten Obergeschoß dieses Baues gelegene **Sammlung von Volkstrachten und bäuerlichem Schmuck** zu erreichen, die in ihrer Vielseitigkeit und Vollständigkeit einzig dasteht und mit Recht einen der Hauptanziehungspunkte des Museums bildet [95]. Beginnend mit den Niederlanden, *95* endend mit den für sich gesondert aufgestellten Trachten der Wenden, gibt sie dem Beschauer in teilweise auch den Charaktertyp der Bewohner der betreffenden Landstriche zeigenden ganzen und halben Figuren und zahlreichen Einzelstücken ein in sich geschlossenes Gesamtbild nicht nur der landschaftlichen Eigenart in Tracht uud Lebensgewohnheit, sondern auch eine Vorstellung des künstlerischen Reizes, der geschmackvollen Farbenstimmung der Stoffe und der zumeist stark ausgeprägten Freude am Schmuck. Ein Unterschied in der Tracht der Bauern und der höheren Stände hat stets bestanden, eine selbständige, reichere Gestaltung konnten aber die Bauerntrachten unter der Herrschaft der mittelalterlichen Kleiderordnungen nicht gewinnen. Erst als diese ihre Bedeutung verloren, etwa seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, und die Kleidung nicht mehr an gewisse Standesvorrechte gebunden war, wurde auch die Bauerntracht reicher und schmuckvoller. Wenn nun gleich die Abgeschlossenheit der ländlichen Kreise und die Beständigkeit der Lebensverhältnisse die Tracht

vor raschem Wechsel bewahrten, so haben sich doch nur sehr vereinzelt Formen erhalten, welche bis ins 17. Jahrhundert zurückgehen. Sehr bestimmend hat die städtische Tracht des 18. Jahrhunderts auf die Bauerntracht eingewirkt. Auch in der Folgezeit ist diese von dem Wechsel der städtischen nicht unberührt geblieben, aber sie stand ihr doch selbständig gegenüber und nahm ihre eigene Fortbildung, wofür sich in der Sammlung schöne Beispiele finden. Ihre Vorzüge waren Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit des Schnittes, eine mit Überlegung abgewogene Farbenstimmung und die Dauerhaftigkeit der Stoffe. Die Konfession findet in der Tracht, wenn auch nur konventionell, ihren Ausdruck, ebenso verschiedene Lebensverhältnisse, lediger oder verheirateter, Witwen- oder Brautstand. An alledem ist naturgemäß der Anteil der Frauen größer als der der Männer, weil die Frauentracht an sich größerer Mannigfaltigkeit fähig ist und die Freude am Schmuck sich in ihr reichlich geltend macht. Vervollständigt wird das aus den ganzen Trachten gewonnene Bild durch die einzigartige und ungemein vielseitige Sammlung von Schmuckstücken, von Gegenständen des täglichen Gebrauchs, sowie von Stickereien, Brustlätzen und Bändern, welche sich in den Pultschränken im westlichen Teil der Halle befinden, und die Sammlung von allerhand Körben, die auf den Schränken in der Nähe des Eingangs aufgestellt ist. All das ist das Werk eines Freundes des Museums, der diese kulturgeschichtlich so bedeutsame Sammlung in langjähriger mühevoller Arbeit zusammengebracht und sich damit den bleibenden Dank aller Kreise des Deutschen Volkes erworben hat. Da sowohl die Figuren, Halbfiguren und Büsten, wie auch die meisten Einzelstücke mit Aufschriften versehen sind, ist ein Eingehen auf Einzelnes hier nicht nötig.

In dem Saal auf der gegenüberliegenden Seite des Treppenhauses des Augustinerbaues die instruktive **Sammlung des bäuerlichen Gerätes und Mobiliars** [96]. Sie gibt uns in seltener Vollständigkeit einen Überblick

96

vor allem über die so unendlich mannigfach variierten Formen des alltäglichen Gebrauchsgeräts, wobei obendrein durch sachliche Gruppierung die besonderen Eigentümlichkeiten der verschiedenen deutschgearteten Landstriche kenntlich gemacht sind. — Die drei ersten Schränke veranschaulichen die Entwicklung des Beleuchtungsgerätes von den Kienspanhaltern bis zur Öllampe. — Der vierte Schrank enthält Bandwebebrettchen, Garnwinden, Nähkästchen, Strumpfstopfleisten und dergleichen in Kerbschnittarbeit aus Norddeutschland. Unten Küchengeräte; dazu als Ergänzung ein Hal (Kesselhaken) nebenan an der Mittelsäule des Saales. — Im folgenden Schrank ähnliche Hausgeräte aus Süddeutschland, kenntlich an ihrer bunten Bemalung. Beachtung beansprucht hier vor allen Dingen ein sog. Heiliger-Geist-Vogel aus dem Schwarzwald. — Die nächsten beiden Schränke enthalten Gläser aus allen Teilen Deutschlands, Wein- und Honiggefäße aus dem Schwarzwald, Flaschen, Beleuchtungs-Apparate, Netzgläser zum Spinnen, Strumpfstopfgläser, Wettergläser, Weihwasserkessel u. a. m. — Im letzten Schrank dieser Reihe sind Schweizer Fayencen, darunter ein Butterfaß vom Jahre 1773 aus Langnau im Kanton Bern, zu sehen. — Unter den Fayencen im letzten Schrank der gegenüberstehenden Reihe sind wegen ihrer kräftigen farbigen Wirkung vier Schüsseln und ein Löffelkörbchen aus Dreyhausen bei Marburg besonders hervorzuheben. — Die nächsten Schränke enthalten Fayencen aus Süddeutschland (Ansbach, Franken, Egerland, Durlach, Schrezheim, Schwarzwald, Elsaß), Fayencen aus Riedenhausen bei Salzburg und Schlesien (Proskau), Fayencen aus Böhmen und Sachsen, Siebenbürgen und Deutsch-Mähren, Steinzeug aus Sachsen und Schlesien (Bunzlau), Glasierte Tonschüsseln von St. Tönis und Hüls am Niederrhein (18. Jahrhundert) und Fayencen aus Norddeutschland (Münsterland, Holstein, Schleswig und Delft). — In den beiden folgenden Schränken werden Zinngefäße gezeigt. Der eine

bringt oben norddeutsche, unten vor allem süddeutsche, der andere oben Schweizer, unten Egerländer und siebenbürgische zur Schau. Als Ergänzung dient der benachbarte Wandschrank mit Zinngerät aus Hermannstadt in Siebenbürgen (18. und 19. Jahrhundert). — Von den übrigen Wandschränken sind derjenige mit dem Schwarzwälder Hausgerät (rechts neben dem letzten Fenster der Nordseite), dann diejenigen an der rückwärtigen Schmalwand mit Spinnrädern, Rockenstöcken und Haspeln aus Süddeutschland und Norddeutschland, endlich die drei folgenden an der Südseite mit der kulturgeschichtlich sehr bedeutsamen Sammlung von Masken und Anzügen für Nikolausspiele besonders zu bezeichnen. In der Mitte des Saales Geräte zur Flachsbereitung vom rohen Flachs bis zum Faden. Hier auch ein Schrank mit Spindeln, Rockennadeln, Rockenstöcken und dergleichen aus Schwaben. Ferner stehen hier zwei bunte Schränke aus dem Schwarzwald und auf diesen Gestelle (sog. Krätzen) für Glasträger und Strohhutträger. — In der südwestlichen Ecke des Saales ist die Bettwand einer Vierländer Stube aufgestellt worden, verziert mit reicher Einlegearbeit, aus dem Jahre 1806, davor Möbeln aus der gleichen Gegend und in gleicher Ausstattung. Es folgt ein Ofen, blau-weiß, aus dem 18. Jahrhundert, und ein großer, durch gewundene Säulen wirkungsvoll gegliederter doppelgeschossiger Schrank um 1700, gleichfalls aus den Vierlanden. An der nördlichen Saalwand stehen drei große ostfriesische Truhen, von denen die erste die Jahrzahl 1583 trägt.

Wir begeben uns zur Treppe des Augustinerbaues zurück. Diese herabsteigend, gewahren wir auf der Höhe des Podestes des ersten Stockwerks in die Wand eingelassen die im Sommer 1921 von Professor Otto Hupp entworfene, in Solnhofer Kalkstein geätzte Ehrentafel der Deutschen Standesherren für ihre im Weltkrieg 1914/18 gefallenen Angehörigen, ein stummes, aber darum nicht minder laut

sprechendes Erinnerungsmal. Die zugehörigen, in Bronze gegossenen und farbig emaillierten Wappen sind als plastisch vortretende Medaillons in den äußeren Rand eingesetzt.

Daß die Tafel gerade an dieser Stelle angebracht wurde, hat seinen Grund darin, daß sich gleich rechter Hand der sog. Standesherren-Saal [97] befindet. Unter *97* der abwechselnd blau und grau-grün gestrichenen, mit goldenen Sternen übersäten Balkendecke läuft ein breiter Fries ringsum, der die Wappen der sämtlichen deutschen Standesherren zeigt, deren Verein den Bau durch eine Stiftung ermöglichte. Zurzeit ist in dem Saal eine Sammlung gotischer Wirkteppiche aus den Kirchen von St. Sebald und St. Lorenz in Nürnberg ausgestellt.

Die in der Nordostecke des Saales angeordnete Türe führt in das sog. Reckentürmchen, das seinen Namen als Stiftung der Grafen und Freiherrn von der Recke-Volmerstein führt und mit Wappen und Glasgemälden aus deren Familiengeschichte dekoriert ist. In dem Wandschrank dortselbst eine Sammlung von Tabakspfeifen, Tabaksbehältern, Schnupftabaksdosen und Börsen.

Vorbei an dem von Geheimrat von Essenwein geschaffenen Rosenblattgitter geht es die Treppe hinab zur **Sammlung der Denkmäler der Heilkunde** [98]. *98* Diese konnte dank reicher Zuwendungen ärztlicher Körperschaften und einer großen Reihe von deutschen Ärzten dem Museum im Jahre 1904 als eigene Abteilung angegliedert werden. Sie will dem Besucher einen Einblick in die Vergangenheit und Entwicklung ärztlicher Kunst und Wissenschaft geben. Links vom Durchgang nach Saal 102 findet der Besucher zwei Gebärstühle, von denen der eine mit Flachschnitzereien aus dem 17., der andere, mit gemustertem Plüsch ausgeschlagen und außen bunt bemalt, aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammt. Der hohe Wandschrank rechts, auf dem eine Büste Dr. Kreitmairs, enthält oben geburtshilfliche und gynäkologische

Instrumente, unten zahnärztliche Instrumente und eine Serie Brenneisen, mit denen die ältere Chirurgie Wunden oder kranke Stellen auszubrennen pflegte. In der nach rechts folgenden kleineren Vitrine der Schädel, an dem der bekannte Erfinder der Phrenologie Gall zuerst seine Lehren demonstrierte, und ein Keuschheitsgürtel aus dem 18. Jahrhundert. In den beiden Vitrinen in der Mitte des Saales, der mit seiner durchbrochenen Decke und dem frei aus der gewölbten Mitte herabhängenden Zapfen eine charakteristische Schöpfung Essenweins ist, interessieren uns einerseits die reizenden kleinen, in Elfenbein geschnittenen anatomischen Modelle des Auges, des Ohres und eines „Foetus in utero" von dem berühmten Nürnberger Kunstdrechsler Stephan Zick und die erste von Professor von Kußmaul, dem Erfinder dieses Instruments, gebrauchte Magenpumpe, andererseits das reich geätzte Harnischinstrument zum Strecken krummer Schenkel mit den großen Wappen von Sachsen und Dänemark (16. Jahrhundert), der künstliche Eisenarm aus dem Jahre 1716 und die kunstvoll gearbeiteten Amputiersägen aus dem 16. und 17. Jahrhundert. In der großen Pulivitrine vor den Fenstern sind chirurgische Bestecke ausgelegt. Die vorderen Kästen aber an der rechten Wand enthalten – nach Entwicklungstypen geordnet – Brillen mit ovalen und runden Gläsern, Lesegläser, Schutzbrillen, Nasenklemmer und Lorgnetten. Man beachte jedoch auch den Inhalt der Wandrahmen! In denjenigen über der Vitrine mit dem Gallschen Schädel bemerkt man aus dem 18. Jahrhundert stammende Vorlagen für chirurgische Nähte. Die ganz rechts befindliche ist 1734 datiert. Der große Rahmen an der Westwand oben enthält sehr amüsante Darstellungen, wie Spottblätter auf Ärzte, Scharlatane und die Cholerafurcht, Wiedergaben geschnittener Steine, von Bädern und Mißgeburten. Nicht fehlt auch eine Tafel, welche Auskunft darüber gibt, an welchen Tagen das Aderlassen gut ist und wann nicht.

Wiederum müssen wir, um die Kompliziertheit des Grundrisses wenigstens in etwa auszugleichen, eine kleine Rückwärtsbewegung antreten. Sie führt nach Westen, und zwar, nachdem wir die drei Stufen herabgestiegen sind, durch den Saal mit den wissenschaftlichen Instrumenten und technischen Werkzeugen [102] in die **Sammlung alter Musikinstrumente** in Saal 99. *99* Auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebend, aber ungemein reichhaltig, ermöglicht diese Abteilung doch die Gewinnung eines guten Entwicklungs- und Übersichtsbildes. Die allgemeine Anordnung ist folgende: In der Mitte des Saales Regale, orgelartige Instrumente aus dem 16. und 17. Jahrhundert, einige Beispiele des Hackbretts, des Vorläufers des Klaviers, und Spinette. An der linken Längswand Streichinstrumente, Trommeln und Kesselpauken, sowie Holzblasinstrumente. An der rechten Längswand Blechinstrumente, Harfen, Gitarren, Lauten, Mandolinen, Quinternen, Zithern und Doppelpsalter. An der vorderen Schmalwand nach dem Wittelsbacher Hof zu zwei kleine Hausorgeln des 16. und 17. Jahrhunderts und endlich auf der Erhöhung vor der rückwärtigen Schmalwand größere Instrumente wie Clavicitherien, Clavichorde, Hammerklaviere (Pianoforte) und Flügel, sowie in den Wandschränken ebendort größere Holzblasinstrumente, Waldhörner, Trompeten und Flügelhörner, Baß- und Bauernleiern, Zithern und Dudelsäcke. Als Stücke von besonderer Art sind zu nennen: das reich ausgestattete, für den Hof des Statthalters der Niederlande Alexander Farnese bestimmte Cembalo des Martin van der Biest vom Jahre 1580 in dem Kasten vor der Mitte der rechten Längswand, die zwischen den Schränken rechts daneben stehende, in japanisierender Art mit Landschaften bemalte Harfe, welche angeblich das Instrument der Königin Marie Antoinette war, der Dudelsack des letzten Markgrafen von Brandenburg aus rotem Samt mit Pfeifen von Elfenbein im Schrank rechts auf der Erhöhung und der zugleich

als Spinett verwendbare Mahagoniholz-Flügel mit Perlmuttertasten und Schildpattauflagen an Stelle der schwarzen Klaviatur sowie vier Pedalen von Conrad Graf in Wien (Empire), gleichfalls auf der Erhöhung, und zwar links.

Es folgt in dem im rechten Winkel uach Westen angebauten schmalen Längssaal die **Uhrensammlung**
100 [100]. Von der Sonnenuhr in ihrer primitivsten Form aus Holz in Gestalt eines Deckelkästchens bis zur Spindel- und Zylinderuhr mit ihren komplizierten und teilweise reich ornamentierten Werken, von der eisernen Räderuhr der gotischen Zeit bis zu den stattlichen Bauwerken der Standuhren der Empire- und Biedermeierepoche ist ein weiter Weg. Aber er ist äußerst bezeichnend für die nie stockende, stets aufs neue urfrisch quellende Erfindungsgabe des Deutschen, galt es doch hier, ein für das Alltagsleben besonders wichtiges Problem vor allem in technischer Vollkommenheit zu lösen. Unter den Sonnenuhren, die zusammen mit den Taschenuhren in der langen Pultvitrine vor den Fenstern ausgelegt sind, stammt die älteste aus dem Jahre 1511 (Abteilung ganz links). Sie besteht in einem aufklappbaren, rechteckigen Holzkästchen, auf deren Deckel eine Karte von Europa und Nordafrika eingeschnitten bezw. eingestochen ist. Eine weitere „Inkunabel" ist die kleine rechteckige Messing-Sonnenuhr mit der Jahrzahl 1526, auf die eine ringförmige von Georg Hartmann in Nürnberg aus dem Jahr 1527 folgt. Und nun setzt sich die weitere Entwicklung durch das 16. und 17. bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fort. Es begegnen die mannigfachsten Formen: rechteckige Kästchen, Oktaeder, Sternform, Buchumschlag, Ringform, Scheibenform, achteckige Dosenform u. a. m. Als Material wird verwandt Holz, Bronze, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts mit Vorliebe Elfenbein, im 16. Jahrhundert auch aufgeklebte Kupferstiche, die im 18. Jahrhundert gerne koloriert wurden. Eine Gruppe für sich bilden die sauber und künstlerisch vollendet ausgeführten Sonnenuhren und Instrumente

von Erasmus Habermel in Prag aus dem Ende des 16. und dem Anfang des 17. Jahrhunderts. Unter den Taschenuhren interessieren vor allem die frühen Stücke, und hier insbesondere die sog. Nürnberger Eier, das kleine Kruzifixei und die durchbrochen gearbeiteten und gravierten Gehäuse aus der Epoche der Spätrenaissance. Höchst merkwürdig ist die runde Spindeluhr mit hölzernem Werk und hölzernem Gehäuse aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts. Die Reihe der Räderuhren eröffnet in der Mitte der oberen Abteilung des Wandschrankes die vermutlich schon um 1400 entstandene Uhr aus dem Stübchen des Turmwächters der Sebalduskirche in Nürnberg. Dem Ende des 15. Jahrhunderts gehört die rechts daneben befindliche Uhr mit der Zeiteinteilung von insgesamt 24 Tages- und Nachtstunden an. Bei den Wanduhren des 16. und 17. Jahrhunderts ist das Uhrwerk häufig in Holz hergestellt. Dies gilt namentlich von der großen Hängeuhr mit der Jahrzahl MDCXXX mit 24facher Stundeneinteilung, den Bildern des Tierkreises und den Monatsangaben rechts von dem Schrank, während sich auf der anderen Seite eine große Standuhr befindet, auf deren Zifferblatt zu lesen ist: „diese Jahr-Uhr ist angeordnet von Pfar: Hahn und durch seine Arbeiter verfertigt 1781." Man übersehe aber auch nicht die allerprimitivste Form der Uhr: die Sanduhr, deren einfaches Gangwerk jedoch zeitlich stark begrenzt ist, so daß sie auch nur für bestimmte Zwecke, wie z. B. vom Prediger auf der Kanzel, benutzt werden konnte. Vierteilige Beispiele dieser Art, zumeist aus Nürnberger Kirchen stammend, an der Wand links vom Durchgang nach Saal 85.

Und nun geht es die Treppe links herab in das neugeschaffene **Studentenzimmer** [101]. Noch ist und *101* kann dieses keine Vollendung sein, da es zunächst auf beschränkter Grundlage aufgebaut werden mußte. Erst wenn einmal die Mitwirkung aller Korporationsverbände gesichert ist und diese so manches alte Stück, das zurzeit noch von den einzelnen Verbindungen als

Heiligtum behütet und verwahrt wird, für den großen Zweck, um den es sich hier handelt, herleihen, dann wird es zu einem wahrhaft deutschen Studentenmuseum kommen, das einen lückenlosen Überblick über diesen stark volkstümlich gearteten Zweig unseres Kulturlebens geben wird. Zurzeit müssen wir uns begnügen mit dem, was vorderhand erreichbar war. Die meisten ausgestellten Gegenstände sind Leihgaben der alten Erlanger Burschenschaft „Germania". Eine wertvolle Reliquie ist die blaßrotseidene Rezeptionsdecke mit der Jahrzahl 1817 in dem Wandschrank rechts vom Eingang Ebendort drei Tabakspfeifen (bezw. Pfeifenköpfe) mit eingeschnittenen Namen. Unter den 48 Namen der oberen befindet sich auch derjenige Karl Ludwig Sands, der einst Germane war. In den beiden Wandrahmen und in der vorderen Pultvitrine rechter Hand Silhouettenbildnisse und eine „Abbildung von der Reformirten Franzosen Kirchen in Erlang" usw., auf der das Haus mit dargestellt ist, in welchem am 1. Dezember 1817 die Erlanger Burschenschaft gegründet wurde. Die zweite Pultvitrine dieser Wand enthält Stammbücher und Stammbuchblätter, zu denen die besonders prächtig illuminierten Altdorfer, Göttinger, Jenenser und Erlanger Studentenstammbücher aus dem 17. und 18. Jahrhundert aus dem eigenen Besitz des Museums eine gewichtige Ergänzung bilden. Daß der Erlanger Karzer, die sog. Neumayersburg, unter den auf die Erlanger Friedrich-Alexander-Universität bezüglichen Darstellungen nicht fehlen darf, ist selbstverständlich. Die älteste der ausgestellten Wiedergaben dieses denkwürdigen Gemachs stammt aus dem Jahre 1745. In dem rückwärtigen Wandschrank Cerevise, Mensurbänder, Couleurbänder, darunter das erste, noch blau-weiß-grün gestreifte Band der Burschenschaft „Germania" v. J. 1817, bemalte Pfeifenköpfe zumeist der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, Zinnpokale, darunter der älteste v. J. 1831, und ein „Freiheitsbecher" aus Glas v. J. 1813 mit dem Eisernen Kreuz und dem Spruch: „Durch Muth und Tapferkeit!

Lebt Deutschland in Freyheit". Das Bildermaterial zur Geschichte des Erlanger Studentenlebens wäre nicht vollständig, wenn eine Darstellung der Rückkehr der Erlanger Studierenden von Altdorf nach Nürnberg, welche am 5. März 1822 erfolgte, fehlte. Der Besucher findet eine solche links neben der Türe, welche zur Wendelstiege nach der „Folter" herabführt. Unter den Kommersbüchern, welche in der ersten Pultvitrine links vom Eingang zur Schau gebracht sind, interessiert uns vor allen Dingen das handschriftliche Liederbuch des Germanen Petersholz aus den Jahren 1829/30. Ebendort ein Ring mit Sands Blut vom Schaffot und ein Brief von ihm, datiert Würzburg, den 27. April 1817. Den Abschluß der, wie gesagt, noch sehr ausbaubedürftigen Sammlung bildet ein Wandschrank mit Mützen und Paradeschlägern der Göttinger Corps.

Wir kehren durch die Uhrensammlung [100] zurück in die Sammlung alter Musikinstrumente [99], an welche sich nach Osten die **Sammlung der wissenschaftlichen Instrumente und technischen Werkzeuge** [102] anreiht. *102* Sie ist in einem langen Oberlicht-Korridor untergebracht. In der Mitte desselben stehen Fernrohre, Erd- und Himmelsgloben. Das merkwürdigste Stück und eine der kostbarsten Reliquien des Museums ist der von dem **Seefahrer Martin Behaim** im Auftrage des Nürnberger Rats in den Jahren 1491—93 angefertigte **Erdglobus** oder Erdapfel. Es folgt ein schön gearbeiteter Quadrant aus Messing von Johannes Georg Ebersperger in Nürnberg, einem der Homännischen Testamentserben, vom Jahre 1739. Im nächsten Schrank neben anderen älteren Himmels- und Erdgloben zwei solche von Gerhard Mercator, der Erdglobus datiert 1541. Mindestens ebenso wichtig wie der Behaimsche Erdglobus ist der viel kunstvoller gearbeitete und vor allem weit besser erhaltene Himmelsglobus von Johannes Stöffler aus Tübingen aus dem Jahre 1493. Weitere teils kleinere, teils größere Globen, teils in Schränken, teils freistehend, schließen sich an, darunter ein Himmelsglobus von Jodokus Hondius

vom Jahre 1592 und als letzter in der Reihe der kolossale, buntbemalte, von vier Volutenfüßen getragene Erdglobus, den Johannes Schoner aus Nürnberg im Jahre 1520 anfertigte. Auf dem Wege dahin begegnet man einem großen Terrestrischen Fernrohr von Fraunhofer und Utzschneider aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts. — Wir wenden uns dem Inhalt der Schränke und Rahmen an den Längswänden zu. Im ersten Wandschrank rechts Instrumente zum Messen horizontaler und vertikaler Winkel: Diopter, ganze und halbe Scheibeninstrumente, sowie Feldbussolen. Im zweiten Schrank ebendort die wertvolle Sammlung von Astrolabien. Das Astrolabium, von den Seeleuten lange Zeit zur Messung von Winkeln und der Höhe von Gestirnen über dem Horizont verwendet, wurde erst im 18. Jahrhundert durch den Spiegelsextanten verdrängt. Die ersten mit kufischer (arabischer) Schrift stammen wohl noch aus dem 14. Jahrhundert. Wir begegnen meist der kreisrunden Form, nur einmal einem Astrolabium in Gestalt einer großen Raute. Es wurde im Jahre 1571 hergestellt. Links daneben ein solches mit figuralem Beiwerk in virtuoser Radierung von Johannes Praetorius vom Jahre 1568. Eine sehr sehenswerte Kollektion größerer Sonnenuhren, darunter Horizontaluhren, würfelförmige, polyedrische, kugelförmige und zylindrische, schließt das Entwicklungsbild regelrecht ab. Wir treten vor den Schrank an der gegenüberliegenden Längswand und finden dort, neben einigen terrestrischen Fernrohren (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und 19. Jahrhundert), einem Oktanten mit Winkelspiegel von Capitain Batimallo vom Jahre 1763 und einem Spiegelsextanten von Gambey in Paris (19. Jahrhundert), Zirkel und Zangen, einen reizvoll verzierten Hammer zum Treiben von Edelmetall (16. Jahrhundert), Sägen, eine mächtige Zimmermannsaxt, Äxte, einen mit Engelsköpfen und Blattwerk reich beschnitzten Bohrer (Ende des 17. Jahrhunderts) und einen Langhobel mit eingeschnitzter Barockmaske.

Kniender Hirte. Altgefaßte Holzfigur.
Niederbayerisch, Art des Landshuter Meisters F. X. Hiernle.
1. H. 18 Jahrh.

Druckstock von Zerreiß & Co., Nürnberg.

— Beschäftigen wir uns nunmehr mit dem, was uns die beiden Längswände selbst zeigen, so finden wir zunächst links neben einer Tafel mit Wappen Nürnberger Patrizierfamilien ein kleines Bildnis des Nürnberger Philosophen und Arztes J. G. Volckammer v. J. 1678, dann rechts einen Situationsplan des im Jahre 1537 zu Rothenburg o. T. gehörigen Territoriums, das rings von einem Gehege eingefaßt war und dessen Größe und Ausdehnung das Ansehen der einst mächtigen Freien Reichsstadt begreiflich erscheinen lassen; anschließend daran links einen Rahmen mit Grundrissen, Ansichten und Landkarten von Nürnberg und dem Nürnberger Gebiet, weiter einen solchen mit dem Horoskop des Johannes Stabius vom Jahre 1512, einer Himmelskarte nach Dürer (1537), einer Tafel zur Vergleichung der großen und kleinen Uhr in Regensburg (16. Jahrhundert), einer Darstellung des astronomischen Observatoriums von Wurzelbauer u. a. m., dann rechts und links Rahmen mit großen und kleinen Stadtprospekten, Landkarten, Welt- und Himmelskarten, Ansichten von Schlössern und Festungen, ein dem Anfang des 16. Jahrhunderts angehörendes Triptychon in Malerei mit Darstellungen der Kartäuserklöster des gesamten Erdkreises, nach Provinzen geordnet, in der Form eines Stammbaumes, einen Rahmen mit allerhand merkwürdig-phantastischen Himmelserscheinungen des 16. Jahrhunderts in kolorierten Holzschnitten mit entsprechenden Begleittexten und eine große aus kolorierten Einzelholzschnitten zusammengesetzte Gesamtansicht von Lübeck aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Letzterer gegenüber ein riesengroßes, 1702(?) von Bretschneider gemaltes Bild der Gemäldesammlung des Schlosses zu Prag. Wir sehen in der Mitte des bis dicht an das Deckengesims über und über mit Bildern behängten Saales einen Tisch, auf dem ein mächtiger Himmelsglobus steht und auf welchem Graphische Blätter, Druckwerke und Manuskripte zum Anschauen aufliegen. Am Ende des Saales ist, in ihre Hauptteile zer-

legt, die berühmte astronomische Uhr des Pfarrers Phil. Math. Hahn von Kornwestheim, die dieser als das komplizierteste Werk dieser Gattung, das je geschaffen wurde, in jahrzehntelangem unermüdlichem Fleiß zusammenstellte, zu sehen. Sie gehört der Frühzeit des 19. Jahrhunderts an. Gegenüber an der Längswand des zurückspringenden Saalteiles eine Pultvitrine mit Kompassen, Schrittzählern, immerwährenden Kalendern, Zirkeln, darunter ein Galileischer Proportionszirkel von dem Nürnberger Zeugmeister Johann Carl vom Jahre 1630, der zum graphischen Rechnen und zum Entwerfen von Festungsbauten diente, mit der angeblichen Reißfeder Albrecht Dürers, einem Reißzeug des 18. Jahrhunderts, Maßstäben, Winkelmessern und Reduktionsstäben. Neben dieser Vitrine aber an der Wand ein höchst merkwürdiges Stück: die von einem Negerkopf bekrönte Meilensäule aus dem Garten des Johannes Christophorus Volckamer in Nürnberg vom Jahre 1647.

Wir kommen zur **Sammlung der bürgerlichen und höfischen Trachten,** welche in dem großen Ober-
103–106 lichtsaal [103], der nordwärts an die Abteilung der wissenschaftlichen Instrumente und der technischen Werkzeuge anschließt, sowie in den kreuzgangähnlichen Korridoren, welche den sog. Reichshof umschließen [104 bis 106] aufgestellt ist. Sie bildet die notwendige Ergänzung zu den Volkstrachten, die wir bereits in Saal 95 kennengelernt haben, und beide vereinigen sich zu der großen Gruppe von Tracht und Schmuck, die eine der wichtigsten Abteilungen in der Aufzeigung des Kulturlebens unserer Vorfahren darstellt. Gibt es wohl etwas Anziehenderes, als von Schrank zu Schrank wandernd zu beobachten, wie sich die Menschen in den zurückliegenden Zeiten kleideten, wie sie sich gerierten und wie sie sich zierten? Können wir nicht gerade aus den Kostümen wichtige Schlüsse für die Lebensgewohnheiten und Anschauungen, für die Sitten und Gebräuche der Menschen vergangener Tage ziehen? Es liegt im Wesen der Sache begründet, daß in dieser

Sammlung das 18. und 19. Jahrhundert reicher vertreten sind als das 15., 16. und 17. Jahrhundert. Kostümstücke aus älterer Zeit sind eben sehr selten; sie haben sich im Gebrauch verbraucht oder sind ein Raub der zerstörenden Auflösung der nachfolgenden Zeiten geworden. So ist die Reihe für die ältere Zeit unvollständig. Um aber ein abgerundetes Übersichtsbild über den Wandel in Tracht und Schmuck zu erzielen, sind neben und über den Schränken Kostümbilder angebracht, welche die in der Folge der originalen Trachten bestehenden Lücken ohne weiteres schließen. Doch es ist noch weiter gegangen, es wurden auch zahlreiche Einzelteile der Tracht, wie Stiefel, Schuhe, Kämme, Handschuhe, Kopfbedeckungen, Westen, Frauentaillen, Fächer, Muffe, Kragen, Kinderhäubchen u. a. mehr zur Schau gebracht. Und endlich legte man in den Pultkästen vor den Fenstern im Saal 103 Gürtel, Gürteltaschen und Gürtelschmuck, Schmuck aus Edelmetall und Gußeisen, Orden und Ehrenzeichen aus. So wird der Besucher entsprechend der Tendenz des Museums, nach Tunlichkeit Zeitenbilder in geschichtlicher Entwicklungsfolge zu geben, auch hier eine klare Anschauung vom Wesen der bürgerlichen und höfischen Tracht gewinnen. — Da die meisten Stücke mit Aufschriften versehen sind, können wir uns auf die Hervorhebung einiger Besonderheiten, welche die Sammlung aufzuweisen hat, beschränken. Dahin rechnen in Saal 103 in dem Wandschrank links vom Eingang die Amtstrachten Nürnberger Ratsherren aus dem späteren 17. Jahrhundert, deren breite Mühlradkrausen und Spitzhüte schon damals einer vergangenen Mode angehörten; in dem gleichen Schrank der Rock und die Perücke eines sächsischen Prinzen aus dem Ende des 17. Jahrhunderts und das kostbare schwarzseidene Kostüm einer Frau aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts mit merkwürdig geformtem Hut und Schleier; in der vorn in der Mitte des Saales stehenden Einzelvitrine die Uniform König Karls XII. von Schweden († 1718), die dieser bei

seinem Aufenthalt in Nürnberg der Stadt für das Zeughaus als Geschenk überwies; in dem mittleren Schrank der Nordwand das reizende, gelbfarbene, mit großen bunten Blumen bestickte Mädchenkleid aus Weißenburg in Mittelfranken aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts; und in der rechten Pultvitrine vor den Fenstern der künstlich auf Draht gezogene Frauenspitzenkragen des beginnenden 17. Jahrhunderts. In Saal 105, der die Serie der Kostüme über die Empirezeit hinweg bis in die Epoche der Kaiserin Eugenie fortsetzt, ist das am Münchener Hof getragene, rot und weiß gestreifte Seidenkleid von 1840 besonders zu erwähnen. Saal 106 enthält an Kostbarkeiten bevorzugter Art ein Heroldshemd aus rotem Tuch mit weißem burgundischem Kreuz auf Brust und Rücken aus dem 15. Jahrhundert, die Bekleidung und Ausrüstung, bestehend in Pilgermänteln, Pilgerhut, Pilgerstab, Hängematte, Bogen und Köcher mit Pfeilen, welche der Nürnberger Patrizier Stephan Praun, Ritter des Hl. Grabes und Gesandschaftssekretär Maximilians II. in Konstantinopel, im Jahre 1585 auf seiner Pilgerfahrt nach Jerusalem mit sich führte, drei Männerjacken mit geschlitzten Ärmeln aus der Zeit um 1600, eine Nürnberger Goldflitterhaube (um 1700), zwei Narrenszepter, das eine aus dem 16., das andere aus dem 17. Jahrhundert, einen aus bunten Zeugstücken zusammengenähten Narrenanzug aus dem 18. Jahrhundert und einen Strohhut (um 1820), den König Maximilian Joseph von Bayern getragen hat.

107 u. 108 Die folgenden beiden Säle [107 und 108] sind der **Darstellung des Spielgerätes** gewidmet. Nicht umsonst rechnet diese Sammlung zu den am meisten besuchten und populärsten Abteilungen des Museums, wird sie doch an Reichhaltigkeit von keiner anderen übertroffen. Man glaube aber nicht, daß die hier ausgestellten Stücke nur Kuriositätswert hätten! Ein solcher Grund würde die Museumsleitung niemals veranlaßt haben, gerade dieser Abteilung eine solch weitgehende Pflege angedeihen zu lassen. Mehr als die wenigen

noch erhaltenen spärlichen Darstellungen aus alter Zeit erbringen uns diese minutiösen, mit hingebender Liebe ausgeführten Nachbildungen der Menschen, Tiere, Wohn- und Zimmereinrichtungen, Sitten und Gebräuche des alltäglichen Lebens wertvolle Aufschlüsse in kulturgeschichtlicher Beziehung. Es gilt dies namentlich von den Puppenküchen, Puppenläden, Puppenmärkten, Puppenstuben und Puppenhäusern. Diese aber geben uns mit ihrer seltenen Vollständigkeit an Geräten und Zubehör, die eher ein Zuviel denn ein Zuwenig bringt, mit ihrer Treue der Anordnung der Möbel, dem Schmuck der Wände und Decken eine erschöpfende Anschauung von der Inneneinrichtung des deutschen Bürgerhauses in den zurückliegenden Jahrhunderten und bilden somit eine bedeutsame Ergänzung zu den Wohn- und Zimmereinrichtungen, dem Mobiliar und den Hausgeräten des Museums. Von jeher haben das Entzücken und die Bewunderung von Alt und Jung die vier größten bis ins kleinste hinein vollkommen eingerichteten **Puppenhäuser** erregt, von denen zwei in dem nördlich abzweigenden Gang, das dritte vor der südlichen Längswand und das vierte vor der Mitte der westlichen Schmalwand in Saal 107 Aufstellung gefunden haben. Es ist schwer zu sagen, wo hier der Ernst aufhört und das Spiel beginnt; denn tatsächlich haben wir hier in sich geschlossene Kulturbilder vor uns von einer Gewissenhaftigkeit und Genauigkeit, daß alle Seiten des Alltagslebens berührt, ja erschöpft scheinen. Im ganzen sind sie eine Verbindung von Fassadenaufriß und Querschnitt, nur daß letzterer die ganze Haustiefe mit zeigt. Überall finden wir Dächer, Giebel, Erker, Schlöte und Wetterfahnen, bei einem Haus sogar — es ist dasjenige von gelber Grundfarbe — über dem Kellersockel mit doppelläufiger Freitreppe eine dreigeschossige Fassade mit fünf Fensterachsen, doppelflügeliger Haustüre, Oberlichtgitter, Glockenzug und einem in Spätbarockformen reich geschnitzten Chörlein. Eine Inschrifttafel an der Brüstung des mittleren Erkers belehrt uns, daß dieses Puppenhaus im Jahre 1819

„renoviert", d. h. teilweise mit neuen Einrichtungsstücken ausgestattet wurde. Ein besonders wohlerhaltenes Beispiel eines Puppenhauses — sie stammen sämtlich aus Nürnberg — ist dasjenige vor der Mitte der westlichen Schmalwand. Im ganzen noch aus dem frühen 17. Jahrhundert stammend, baut es sich in vier Geschossen auf: zu unterst Keller und Stallungen, dann der Garten mit dem Brunnen und einer laubenartigen Terrasse und daneben der Hauptraum des Erdgeschosses, der reich ausgemalte Fest- und Speisesaal. Das Mittelstück enthält das Treppenhaus, das zu der mit Zinn und Porzellan wohlversehenen Küche und dem eleganten Empfangszimmer führt. Zu oberst endlich die Wohnstube mit dem Wäscheschrank, der Wiege und dem Kinderlaufstuhl, und jenseits des Flurs das Schlafgemach. Das älteste und interessanteste aber ist dasjenige mit der Jahrzahl 1639 in dem nördlich abzweigenden Gang. Es ist Eigentum der Freiherrlich von Stromerschen Familie (Friedrichsche Linie) und wurde wohl auch im genannten Jahre in Nürnberg angefertigt. Wir stehen voll Bewunderung vor diesem reizvollen Werk deutschen Kulturfleißes. — Doch nicht jede Familie konnte sich solch kostspielige Bauwerke, die sich von Generation zu Generation als eine Art Heiligtum vererbten, gestatten. Andere mußten sich mit weniger großen, aus Küche und einer oder mehreren Stuben bestehenden Puppenhäusern, die Kinder aber des schlichten Bürgers mit einer einzelnen Stube, einer einzelnen Küche, einem Puppenladen oder einem Pferdestall begnügen. Aber man glaube nicht etwa, daß es diesen an den erforderlichen Einrichtungsstücken gefehlt habe. Sie sind reich, ja überreich vorhanden. Der Saal läßt es an bezeichnenden Proben hierfür nicht fehlen. Einen besonderen Hinweis erfordert an der westlichen Schmalwand der große Puppen-Gemüsemarkt aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, ein interessantes Dokument zur Kulturgeschichte des alten Nürnberg. Aber auch ein modernes Puppenhaus hat der Saal aufzuweisen. Es steht gleich vorn in der Nähe der Fenster. Einer

neuzeitlichen Einfamilienvilla nachgebildet und für elektrische Beleuchtung eingerichtet, ist es mit allem Zubehör und allen Bequemlichkeiten, wie sie unsere Zeit liebt, ausgestattet. Unter anderem enthält es ein Kinderspielzimmer, das musterhaft eingerichtet ist. Es ist ein Geschenk von Frau Marga Niemann-Krawehl in Essen - Bredeney, die es auch selbst verfertigt hat. Amüsant ist auch der Inhalt der Wandvitrinen. Hier finden wir Figuren aus einem Marionetten-Theater vom Jahre 1821, allerlei Holzspielwaren, darunter trefflich geschnitzte Kosaken zu Pferd, und vor allen Dingen eine Sammlnng von Puppen, zum Teil mit plastisch gut ausgeführten Köpfen, aus dem 18. und 19. Jahrhundert. An größeren Spielsachen zeigt der Saal eine große Schaukel aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, bei der als Sitze die Sättel zweier scherzhaft origineller Seepferde dienen, deren Schwänze über der Mitte des Unterbaues ineinander verschlungen sind (in der Saalmitte neben dem modernen Puppenhaus), und als vortreffliches Beispiel eines bäuerlichen Spielgerätes ein auf Rädern bewegbares holzgeschnitztes Reitpferd aus dem Klettgau (auf dem zweigeschossigen Puppenhaus im östlichen Teil der Nordwand). Mehr für den ernsten Anschauungsunterricht bestimmt waren die beiden großen, der Wirklichkeit bis ins kleinste nachgebildeten Modelle eines Elsässer und eines Schwarzwälder Bauernhauses, welche die eigentliche Saalmitte einnehmen. Sie werden dereinst, wenn der Sturmwind der Zeiten auch diese Überbleibsel echter alter Bauernkultur im Original vom Boden hinweggefegt hat, zu wertvollen Urkunden zur Geschichte unserer Epoche. Haben wir dann noch rasch einen Blick auf die in vielerlei Beziehung beachtenswerte Serie buntbemalter Guckkasten-Theater-Dekorationen aus der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts (darunter auch eine Freimaurerloge) getan, welche über der Heizverkleidung aufgestellt ist, so wird es Zeit, uns dem zweiten Saal der Spielzeugsammlung zuzuwenden. Auch hier gibt es des Interessanten genugsam zu sehen. Es ist vor allem

die Darstellung des kleineren Spielzeugs, auf welche es abgesehen ist. Wer weiß, wie selten heute diese Zeugen einer wenig beachteten Seite des Kulturlebens vergangener Tage geworden sind, wird diese reichhaltige Sammlung, um so höher einschätzen. Da fesseln unser Auge zunächst die Spielsachen aus Zinn in den beiden Vitrinen der linken Längswand: Soldaten zu Pferd und zu Fuß, teilweise mit vollzähliger Kapelle aufmarschierend, mit Geschützen und Munitionswagen, oder im Galopp auf den Feind einsprengend, Ritter im Fußturnier oder mit gefällter Lanze zu Roß aufeinander losrennend, Zirkuskünstler, die Gottheiten des Altertums, Friedrich der Große zu Pferd, eine treffliche Arbeit des Nürnberger Zinngießers Johann Daniel Hilpert, der auch der Verfertiger der von Schlieffenschen Affensammlung und der bei dieser aufgestellten Serie von Elchen ist, endlich Schiffe in Form armierter Kauffahrteifahrer. Kein Mangel ist auch an bemalten Tonfiguren. Und unter diesen sind es wiederum die sechs Zitzenhausener Totentanzgruppen, die vielleicht ebendaher stammende höchst scherzhafte Gruppe der Sieben Schwaben im Kampfe mit einem Ungeheuer (d. h. einem Hasen), die malerisch um ihren aufgeregten Hurrah-Dirigenten angeordnete Biedermeier-Musikkapelle (sämtlich im zweiten Schrank der rechten Längswand) und der wohl noch im 17. Jahrhundert entstandene Nürnberger Brautzug (im 1. Schrank ebendort), welche von sich reden machen. Unter den in den gleichen Vitrinen zur Schau gebrachten Holzspielsachen wird manches Stück und manche Gruppe angetroffen, die wegen ihrer vortrefflichen Schnitzarbeit das Auge auf sich lenken. Es sei nur hingewiesen auf die sich aus 13 Einzelfiguren und Figurengruppen zusammensetzende Hessische Bauernhochzeit aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und die aus 14 Figuren bestehende Musikkapelle mit Blas- und Streichinstrumenten, bei der auch der Dudelsack und die Kesselpauke nicht fehlen, aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts (beide

im 2. Schrank der rechten Längswand) sowie auch auf die prächtigen Soldaten-, Kosaken- und Wandern-den Franzosen-Figuren aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts im 1. Schrank ebendort. Zu letzteren bildet der als Leuchter dienende Französische Sappeur aus Blei, vermutlich eine Arbeit von dem Nürnberger Zinngießer Johann Georg Hilpert, (in der mittleren Vitrine der rückwärtigen Schmalwand), der erst jüngst als Geschenk ins Museum kam, eine wertvolle Ergänzung. Daß in einer Spielzeugsammlung die Unterhaltungsspiele, wie das Dambrettspiel, das Mühleziehen und das Schachspiel nicht fehlen dürfen, ist selbstverständlich. Und sehr bald wird man erstaunt sein, welche Kunstfertigkeit in alter Zeit auf die Herstellung der in Holz oder Elfenbein geschnitzten Schachfiguren und der Dambrettsteine verwandt wurde. Die Spieltafeln selbst (Pultvitrine vor der Mitte der linken Längswand) sind in verschiedenfarbigem Holz und Elfenbein reich intarsiert. Es gewährt einen stillen Genuß, das Auge nach dem Vielen, was es bislang gesehen hat, bei dem Betrachten dieser stummen Zeugen der gemütvollen Behaglichkeit unserer Altvorderen ein wenig ausruhen zu lassen. Eine besondere Hervorhebung beanspruchen die primitiv geformten Schachfiguren in gebranntem Ton im Wandkasten links an der rückwärtigen Schmalwand, die noch gotischen Ursprungs sind und auf dem Schlosse der Freiherren von Kettersdorf-Adelshofen an d. Zenn ausgegraben wurden, sowie die lebendig bewegten Jagdgruppen aus Ton ebendort und in dem gegenüber befindlichen Wandkasten, die als Modelle zu Porzellanen (Nymphenburg?) gedient haben mögen oder bestimmt waren. Nicht achtlos wird man auch an den drei, mit echtem Fayencegerät reich gefüllten Puppenspeisen (mittlere Vitrine der rückwärtigen Schmalwand), an der schönen Nürnberger Küche vom Jahre 1839 vor der Mitte der rechten Längswand und dem Biedermeier-Kaufmannsladen mit Tuchwaren, Schnittwaren und Spezereien, der sogar mit Schaufenstern versehen ist (rechts vom Ein-

gang), vorübergehen. Über der mittleren Vitrine der rückwärtigen Schmalwand aber ist ein Rokokopuppentheater aufgestellt, wie etwa dasjenige ausgesehen haben mag, mit dem der junge Goethe seine ersten dramatischen Erfolge errang.

109 Wir kommen, unsere Wanderung fortsetzend, zur **Nürnberger Küche** [109]. Es ist keine Gebrauchsküche, sondern eine Schauküche, wie sie der Stolz der Hausfrauen in früheren Zeiten waren. Hier ist kein Mangel an Gerät mannigfachster Art in Kupfer (Butten, Kannen, Fischkessel, Waschgefäße, Kuchen-, Schart- und Backformen, Salzfässer), an bunten und blauen Fayencen, an Waffeleisen, Messingstützen, messingenen Bettpfannen, Bratpfannen aus Messing, Zinntellern, Zinnkannen, Bratwursttiegeln, Mörsern, Bratrosten, Feuergeräten und Kochtöpfen. Die Mehrzahl der Stücke stammt aus Nürnberg selbst. Sie gehören teils dem Ende des 17. Jahrhunderts, teils der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Um das Bild zu vervollständigen, ist neben der linken Treppe nach Saal 110 eine Darstellung einer Nürnberger Küche aus der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert angebracht.

110 Der langgestreckte Oberlichtsaal 110 enthält die **Sammlung alter Schmiedeeisenarbeiten.** Ist sie auch nicht sehr umfangreich, so birgt sie doch eine ansehnliche Reihe mustergültiger Stücke. Wir sind erstaunt, was die Arbeit der Hand und die Kunstfertigkeit und Übung der Schlosser in früheren Jahrhunderten an kunstvoll geformten und verzierten Türschlössern, Angelbändern, Schlüssellochschildern, Türgriffen, Türdrückern, Zierschildern, Zierscheiben und Oberlichtgittern hervorgebracht hat. Mit der Feinheit der Zeichnung und dem dezent angebrachten, dem jeweiligen Zeitstil angepaßten, durchbrochen gearbeiteten, gravierten, geschnittenen, geätzten oder getriebenen Ornament verbindet sich die edle Form und die streng betonte Materialgerechtigkeit zu Bildungen, deren Wert ein bleibender und vorbildlicher ist. Eines der Schlösser mit freiliegendem

Mechanismus (vorn rechts) trägt die Jahrzahl 1539. Ebendort zwei Schlüssellochschilder in Form geharnischter Krieger mit Hellebarde (17. Jahrhundert). Am Ende des zweiten Wandrahmens links ein sehr gefällig geformter Türgriff in Gestalt eines Delphins (Mitte des 18. Jahrhunderts). Unter den Wandrahmen eine Serie gußeiserner Ofenplatten, wie sie seit dem Ende des 15. Jahrhunderts an Stelle gebrannter Kacheln zum Aufbau des Heizkastens verwandt wurden. Daß namentlich im 16. Jahrhundert auch tüchtige Künstler für den Entwurf ihre Hand liehen, zeigen Platten wie die neunte rechts mit dem König Artus in einer Säulenhalle (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts) oder der Pilaster mit aufsteigendem Renaissanceornament (am Schluß der gleichen Reihe) oder die Platte mit dem hoch zu Roß über Waffentrophäen und Gefangene in einem Lorbeerkranz dahinsprengenden August dem Starken von Sachsen vom Jahre 1697 (Mitte der zweiten Reihe links). In dem Wandschrank an der rechten Längswand findet der Besucher neben Schlüsseln für Kasten, Türe und Tor, darunter solchen aus romanischer und gotischer Zeit und teilweise in kunstvoller Ausbildung, sowie großen und kleinen Vorlege- und Vexierschlössern kleine eiserne Truhen und Kästchen, mit Wappen und Darstellungen teils bemalt, teils geätzt, graviert und ziseliert, dann eiserne Standleuchter, Sparbüchsen, sowie allerhand Hausgerät. Eingefügt wurden auch zwei sog. Mankästchen, kleine Schmuckbehälter in graviertem Messing, eine Spezialität des Nürnberger Michel Man. Die zweite (nördliche) Hälfte des Saales beansprucht zum größten Teil die Sammlung von eisenbeschlagenen Türen, durchbrochenen Gittern und Toren. Eine Nürnberger Besonderheit sind die Türverzierungen mit gestanzten Eisenblechplättchen in Rautenform, die durch gekreuzte Bänder zusammengehalten werden. Als Darstellungsmotive der Rautenfelder begegnen die Verkündigung, der einköpfige Reichsadler, der gekrönte böhmische Löwe und das geteilte Nürn-

berger Stadtwappen. Diese Türen, von denen nur noch wenig Beispiele an Ort und Stelle vorhanden sind, gehören der Zeit zwischen 1460 und 1480 an. Andere Türen bieten ihr Material unverhüllt dar, indessen der Schlosser bald in starken klobigen Eisenbändern, bald in zierlichen Rankenverästelungen, bald in naturalistischen Baumästen mit Blättern und Blüten seine Kunst zeigt. Das große zweiflügelige Gittertor (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts) an der rechten Längswand mit den virtuos geführten Rankenspiralen und den geflügelten Negerweibern, die in Blattwerk endigen, stammt aus dem Garten eines Hauses am Maxplatz in Nürnberg. Nicht zu übersehen ist auch der über den Türbeschlägen aus Bamberg (Anfang des 18. Jahrhunderts) auf einer Holzplatte befestigte, sehr sinnreich komponierte große Türklopfer in Eisentreibarbeit, das Meisterstück eines Kasseler Kunstschlossers aus dem Jahre 1729. Gegenüber hoch oben an der Wand ein Wirtshausschild, aus Rokaillen zusammengesetzt, aus der Mitwitzer Gegend in Oberfranken, vom Jahre 1796. Endlich verdienen auch noch eine Erwähnung die große, über und über mit gotischen Eisenbändern beschlagene, westfälische Truhe (15. Jahrhundert) und das große Aushängeschild eines Huf- und Wagenschmieds (17. Jahrhundert). Wir sind damit, weil uns die zeitliche und gegenständliche Anordnung dazu zwang, zum Eingang dieses Saales zurückgekehrt. Wir schreiten rasch wieder zurück und finden zunächst in dem kleinen Ausbau auf der linken Seite eine Vitrine mit einer sehenswerten Sammlung von Pferdegebissen und Pferdemaulkörben (einer davon datiert 1562) und weiter zurück auf der gleichen Seite die der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts angehörende **Prunkküche** aus dem Heerdegenschen Hause in der Karolinenstraße in Nürnberg.

Dieser gegenüber der Zugang zu den vornehmlich der **Kleinplastik** gewidmeten Kabinetten 111 und 112.

111 Die Mitte des 1. Kabinetts [111] nimmt ein Palmesel ein, der vielleicht identisch ist mit „unsern Herren auf

dem esell, den man nuczt am palmtag", der in einem zwischen 1442 und 1466 anfgenommenen Schatzverzeichnis der Frauenkirche zu Nürnberg genannt wird. Nürnberger Provenienz sind auch die Flachreliefs der Hl. Katharina und Elisabeth vor den (neueren) Seitenflügeln des Altares vor der Mitte der rechten, d. h. östlichen Schmalwand. Beeinflußt von der Art des Veit Stoß, wurden sie im Jahre 1879 zu Roßtal in Mittelfranken erworben. Dagegen ist die St. Anna selbdritt im Mittelschrein anscheinend eine schwäbische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Der Altar wird links und rechts je von einer Vitrine flankiert. Hauptstück der linken ist die erhöht gestellte Sitzfigur einer Madonna mit lebhaft gestikulierendem Jesuskind und einem in zahlreichen Trillerfalten den zur Seite geneigten Kopf breit umsäumenden Schleiertuch. Vermutlich haben wir eine fränkische, vielleicht bambergische Arbeit aus der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts vor uns. Wohl nürnbergisch ist die in Profilstellung nach links gegebene rundplastische Standfigur eines heiligen Königs aus gebranntem rötlichem Ton auf erhöhtem Sockel rechts. Sie gehörte offenbar zu einer Gruppendarstellung der Anbetung der heil. drei Könige, stammt vermutlich aus einer Kirche in Pleinfeld, woselbst sie 1875 erworben wurde, und ist um das Jahr 1400 geschaffen worden. Eine Stufe tiefer die durch Größe der Auffassung ausgezeichnete Erlenholzfigur eines thronenden Bischofs, eine Arbeit von groß angelegter, ruhiger Formengebung, süddeutsch, vielleicht schwäbisch, noch dem 12. Jahrhundert angehörig. Wenig später ist das Fragment der Sitzfigur einer Mutter Gottes; welche, zu Anfang des 13. Jahrhunderts am Niederrhein entstanden, den besten Werken des Museums aus dieser frühen Zeit zugezählt werden muß. Deutlich ist das Streben wahrnehmbar, der natürlichen Erscheinung näher zu kommen. Schon prägt sich die Form des Körpers unter dem harmonisch geordneten Stoff des Gewandes fühlbar aus nnd verrät

das Antlitz eine energisch gewollte Individualisierung des Ausdrucks. Die beiden rechteckigen Alabaster-Hochreliefs des Tempelgangs und der Reinigung der Maria gehören mit dem Relief der Verkündigung an die Hirten in der Vitrine auf der rechten Seite des Altares zu einer Gruppe von Bildwerken, für welche die Schule von Nottingham in England als Ursprung vermutet wird. Sie bewegen sich in den Formen der Mitte des 14. Jahrhunderts. Hier in der rechten Vitrine haben die älteren Werke der **Alabaster-Bildnerei** Aufstellung gefunden. Es ist eine kleine, aber an guten Stücken keineswegs arme Sammlung. Diese Arbeiten schulgemäß zu lokalisieren, d. h. landschaftlich fest zu umreißen, ist bei dem heutigen Stande der Forschung nur selten möglich. Doch darf bei der Standfigur der Maria mit dem Kinde (links oben) mit ihrem unruhigen Faltengewoge westfälische Herkunft angenommen werden, da sie starke Verwandtschaft mit den Alabasterfiguren im Hochaltar zu Schwerte aufweist. Entstehungszeit: 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der sog. Gnadenstuhl (die heil. Dreieinigkeit) rechts daneben dürfte wohl niederdeutschen Ursprungs sein. Entstehungszeit: 15. Jahrhundert. Das rechts benachbarte (neu bemalte) Hochrelief des Ritters St. Georg im Kampfe mit dem Drachen hat ein Gegenstück in einer stark verwandten Arbeit im Bayerischen Nationalmuseum in München. Beide sind vermutlich von derselben Hand geschaffen und wohl als Erzeugnisse deutscher Kunst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts anzusprechen. Dagegen dürfte es berechtigt sein, die kleine, um 1460 entstandene freiplastische, durch das Betpult getrennte Gruppe einer Verkündigung nach dem Rhein zu versetzen. — Hauptstück der Vitrine an der Wand gegenüber ist das abgeschnittene Sandstein-Brustbild einer Heiligen mit wellenförmig laufenden Locken unter dem mit einem Kronreif bedeckten Kopftuch. Es stammt aus einem Hause in Villingen (Baden), ist um 1300 entstanden und weist nach Form und Technik in die Richtung der Arbeiten der Freiburger Hütte.

Der auf einem Zementsockel befestigte bärtige Männerkopf (links daneben) mit den korkzieherartig gedrehten Locken und einer Krone ist ein Bruchstück des Königs Artus aus der Folge der Kurfürsten und Helden vom mittleren Figurenkranz des Schönen Brunnens in Nürnberg (1385—1396). Noch verdient eine Hervorhebung der Torso eines kleinen Sandsteinkruzifixus mit hagerem Kopf, beiderseits über die Brust herabfallenden Lockensträhnen und im Bausch zurückgeführtem Lendenschurz, eine unterfränkische Arbeit, bei der die Nachwirkung des Einflusses der Riemenschneiderschule zu verspüren ist, und die Maske des toten Christus aus gebranntem rotem Ton, ein Werk von edler Gesamthaltung, anscheinend nürnbergisch und der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig. — Wir wenden uns der nächsten, auf einem Ulmer Fußnetschrank stehenden Vitrine zu. Hinter der köstlichen kleinen Lindenholzgruppe der das Kind säugenden Madonna, die, um 1300 am Rhein geschaffen, ein gewichtiger Beleg für das mit der Frühgotik einsetzende innigere Verhältnis zwischen Mutter und Kind ist, auf erhöhtem Sockel auf einer von einem Engelsköpfchen getragenen Mondsichel eine niederrheinische Barock-Madonna, 1883 im Kölner Kunsthandel erworben, die Hüfte stark nach rechts ausgebogen, das Gewand stürmisch drapiert, das Kind nach links von der Mutter wegstrebend. Gleichfalls niederrheinisch und gleichfalls in der Tendenz barockisierend sind die beiden links und rechts darüber schwebenden musizierenden Engel, die aber stilistisch der Zeit um 1500 angehören. Wenig später sind die auffallend schlanken polychromierten Standfiguren der Maria und des Johannes, die wohl nicht mit Unrecht als Nürnberger Arbeiten betrachtet worden sind. Sie gehörten ursprünglich zu einem Kruzifixus als Mittelfigur. Von den beiden freiplastischen Figürchen des Christkindes mit der Weltkugel verdient wohl das linke mit seiner leicht tänzelnden Bewegung den Vorzug. Es soll seinen Ursprung in Köln haben, woselbst es 1883

aus Privatbesitz erworben wurde. Zeitlich ist es in die 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts zu setzen. Anscheinend Tiroler Provenienz ist das kleine Relief einer sitzenden klagenden Frau aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts unten rechts in der Vitrine. Wir haben es wohl mit dem Torso einer größeren Darstellung der Kreuzabnahme zu tun. — Wir wollen kurz auch noch die außerhalb der Vitrinen aufgestellten Kunstwerke würdigen. Bleiben wir bei der zuletzt behandelten Vitrine, so ist rechts von ihr auf einer gotisierenden Konsole die schmerzbewegte kleine Lindenholz-Standfigur eines Johannes zu sehen. Während Josephi die Möglichkeit einer Zuschreibung an Tilmann Riemenschneider erwog und diese mit der engen Verwandtschaft mit den Schnitzereien des Blutaltares in der Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. und des Kreuzaltares in der Pfarrkirche zu Dettwang begründete, möchte Hubert Wilm das Figürchen in die allernächste Nähe Adam Krafts rücken. Schon aus der Behandlung des Holzes geht nach ihm hervor, daß das Bildwerk von einem Meister stammt, der in der Hauptsache in Stein arbeitete. Er verweist vor allem auf die enge Verwandtschaft mit dem trauernden Johannes der Grablegung des Schreyerschen Epitaphs v. J. 1492 am Ostchor der Sebalduskirche. Dagegen dürfte die kleine Sebastiansfigur mit beiderseits weit abwehendem Lendenschurz links neben dem Durchgang nach dem Kabinett 112 dem Schul- und Formenkreis Tilmann Riemenschneiders zuzuweisen sein. Das Hochrelief der am Betpult knienden Maria (über dem gleichen Durchgang) ist in der Literatur ohne einleuchtende Gründe zu Veit Stoß in Beziehung gebracht worden. In diesem Schnitzwerk mischen sich schwäbische und fränkische Elemente, so daß es sich mit Bestimmtheit nicht lokalisieren läßt. Es wurde im Jahr 1859 im Augsburger Kunsthandel erworben. Entstanden ist das Relief um 1500. Rechts von der Türe ein hochgeflügelter leuchtertragender Engel, anscheinend aus der Gegend von Köln kommend und

zu Ende des 15. Jahrhunderts geschaffen. Nicht übersehen wollen wir auch das ausgeschnittene Hochrelief einer Hl. Katharina auf einer Wandkonsole links seitlich der anderen Vitrine. Mit dem unruhigen Gefält reicht das Figürchen schon in das 1. Viertel des 16. Jahrhunderts hinein. Sich in derselben Richtung wie die Reliefs der Darstellung Christi und des zwölfjährigen Christus im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum bewegend, ist diese wohl von einem Chorgestühl herrührende Statuette sicherlich westfälischer Provenienz. In unmittelbarer Nähe bemerken wir das erst jüngst in seiner alten Fassung freigelegte Relief des Todes der Maria, ehemals Flügelrelief eines Altarschreins, schwäbisch-fränkisch, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts, dem auf der anderen Seite das ausgeschnittene Relief einer Verkündigung der Maria entspricht, Teilstück des jetzt auf der Veste Coburg befindlichen Altares der Heiligen Kreuzkirche zu Coburg aus der Werkstatt Tilmann Riemenschneiders. Es folgt der fast lebensgroße niederrheinische Eichenholz-Christophorus, eine temperamentvoll bewegte Arbeit etwa der Schule von Kalkar aus der Zeit um 1500, das Hochrelief des schlafenden Patriarchen Jesse, oberdeutsch, 2. Viertel des 16. Jahrhunderts, wohl ursprünglich zu einer Schreindarstellung des Stammbaumes Christi gehörend, dann die prachtvolle, in Schrittstellung dem Beschauer zustrebende, mit der Sammlung des Freiherrn von Aufseß übernommene bayerische Madonna (1. Viertel des 16. Jahrhunderts), deren Mantel in Wellenlinien über den Unterkörper herabflutet, endlich das auf einen Schongauerschen Kupferstich zurückgehende, anscheinend mittelrheinische Relief der Flucht nach Ägypten. Zu Anfang des 16. Jahrhunderts gefertigt, stammt es vermutlich aus der Schloßkapelle zu Ürzell. — Das nächste Kabinett [112] enthält vorzugsweise **Kleinplastische Arbeiten aus den Epochen des Barocks und des Rokokos.** Bald in Holz, insbesondere Buchs, bald in Elfenbein, Alabaster, gebranntem Ton oder auch in vergoldetem Silber aus- *112*

geführt, geben sie ein Bild des bunten Wechselspiels von zügiger Kraft, extatischer Gebärde und schwungvoll bewegter Gewandung.

Um den Faden des Rundganges wieder aufzunehmen, kehren wir durch das Kabinett 111 in den Oberlichtsaal mit den Schmiedeeisenarbeiten [110] zurück. Der Nürnberger Prunkküche gegenüber wenden wir uns nach rechts und gelangen so in den langgestreckten, nach der Kartäuserkirche hin offenen Korridor mit der Franz Scheucherschen Bildnisstatue Kaiser Karls VII. [77], den wir bereits auf Seite 125 f. behandelt haben, und begeben uns, den dieser gegenüberliegenden Durchgang benutzend, in den letzten Saal des Obergeschoßes des
114 alten Museums [114], der entsprechend seinen geräumigen Verhältnissen zur Aufnahme größerer Kunstwerke bestimmt wurde. Es ist die **Großkunst,** vornehmlich der **Barockzeit,** die hier zur Anschauung gebracht werden soll. Beherrscht wird der Saal von der monumental bewegten Kreuzigungsgruppe, die vor der linken Schmalwand aufgerichtet ist. Die Figuren der Maria und des Johannes sowie der Maria Magdalena stammen aus der Bodenseegegend (2. Hälfte des 17. Jahrhunderts), während sich der Kruzifixus der Auffassung des Münchener Hofbildhauers Joh. Baptist Straub (um 1750) nähert. Dort lautes Gebärdenspiel, erregte Gesten, schwungvolle Drapierung der Gewänder — hier eine stärkere Betonung des Empfindungsmäßigen, der vornehmen Ruhe. Oberbayerischer Herkunft ist auch die auf schrägem Sockel nach links schwebende Figur der Hl. Therese an der südlichen Längswand. Es steckt Temperament und Feuer in diesem Bildwerk; in den gespreizten Fingern zuckt Erregung; das Antlitz ist von einem holdseligen Lächeln verklärt, der Mund leicht geöffnet, das Gewand virtuos gehoben, gebläht und geknittert. Manches erinnert an Franz Ignaz Günther, einen Schüler des soeben genannten Straub. In starkem Gegensatz zu dem prickelnden Leben, das sich in dieser Figur äußert, steht die mehr auf statuare Ruhe eingestellte, angeblich aus der Gegend von Lindau

stammende, um 1740 entstandene Figur Johannes des Täufers. Zwischen diesen beiden Skulpturen ein aus bunter Wolle gewirkter, blau-gelb-grau-bräunlicher **Wandteppich** mit einer Darstellung aus der Geschichte Absalons, der die Zeichnung eines niederländischen Manieristen zugrunde liegt. Wir haben es offenbar mit einer flandrischen Arbeit, und zwar aus dem Ende des 16. Jahrhunderts zu tun. An der Schmalwand gegenüber der Kreuzigungsgruppe ein mächtiger, gleichfalls aus bunter Wolle gewirkter **Renaissance-Wandteppich** mit dem Sturz des Phaëthon nach dem Karton eines italienischen Meisters, umfaßt von einer aus Frucht- und Rankenwerk mit eingestreuten allegorischen und anderen Figuren aller Art komponierten Bordüre. Der Grund ist gelbgrau. Als Farben begegnen ein mattes Blau, Rosa, Gelb, Grün und Braun. Unter den Bildern, welche den Saal schmücken, sticht hervor die in ein diskretes Goldgelb getauchte Vermählung der Hl. Katharina von dem Rubensschüler Theodor van Tulden (1606—76) und das Hochbild des Martyriums des Hl. Sebastian von dem 1650 in Antwerpen geborenen, vornehmlich in Antwerpen, Düsseldorf und Wien tätigen und dortselbst 1726 † Anthoon Schoonjans. Auch zwei prächtige **Schränke** hat der Saal aufzuweisen. Der eine ist ein aus Amberg stammender Flügelschrank des ausgeprägten Rokoko. Er ist in Kiefernholz gearbeitet, über Kreidegrund marmoriert und mit Lack überzogen. Das vergoldete Rokaillenwerk der vier Füllungen, die freie Behandlung der Pilaster vor den abgenommenen Ecken und die wellenförmige Konturierung der Bekrönung verleihen diesem Schrank eine blendende Wirkung. Der andere ist ein bayerischer Bauernflügelschrank, der gleichfalls dem 18. Jahrhundert angehört und mit figürlichen Darstellungen sowie reizvollen Ornamenten bunt bemalt ist.

Die nach Norden emporführende Treppe stellt die Verbindung zwischen dem alten Museum und dem Neubau am Kornmarkt her. Wir gelangen in das

115 Obergeschoß des westlichen Zwischenbaues [115]. Hier hat vor den Fenstern eine **Münzschausammlung,** eine kleine Auslese aus dem reichhaltigen Münzkabinett des Museums, Aufstellung gefunden. Sie beginnt mit Münzen der frühgermanischen Staaten und leitet über die Zeiten der Karolinger, der sächsischen und fränkischen Kaiser und der Hohenstaufen sowie über das späte Mittelalter zu den Prägungen der neueren Epochen über. Besonders klar veranschaulicht wird die Geschichte des Brakteaten (Hohlmünze). Ein eigener Pultkasten ist der Zeit der großen Münzverbesserung zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts gewidmet. Auch fehlt es nicht an einigen Beispielen von großen Schaumünzen, wie sie im 16. und 17. Jahrhundert geprägt worden sind. In weiteren Kästen werden die Haupttypen der Nürnberger Münzen gezeigt. In dem letzten Kasten Nürnberger Marken und Zeichen sowie Nürnberger Rechenpfennige. An der gegenüberliegenden Wand eine Serie trachtengeschichtlich bemerkenswerter **Bildnisse von Fürsten und Fürstinnen** aus dem Ende des 16. Jahrhunderts und aus dem 17. Jahrhundert. Vor der Mitte der gleichen Wand aber die höchst originelle gleichzeitige Darstellung (Wassermalerei auf Leinwand) der „Schlacht dern von Nürnberg mit Marggrauen Casimirn zu Brandenburg Aº 1502 Sontags vor Johannis des kirchweyschutzes zu Affalterpach halben bey Sanct Peter vor Nürnberg im Waldt beschehen", wobei die Nürnberger trotz numerischer Überlegenheit des Markgrafen den Sieg davontrugen. Unter den Porträts dürfte das interessanteste dasjenige einer jugendlichen (unbekannten) Prinzessin (No. 682) sein. Durch das Fenster rechts neben der Gestalt gewinnt man einen Ausblick auf einen im französischen Geschmack angelegten Garten und ein Schloß. Als Entstehungszeit kommt die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert in Frage.

Die nun folgende Treppe stellt den Höhenausgleich zwischen den Obergeschoßsälen des alten Museums und

denjenigen des Neubaues am Kornmarkt her. Wir betreten den kleinen Oberlichtsaal [116], welcher ebenso wie *116* Saal 114 im alten Museum der Illustrierung der **Barocken Großplastik** dient. Wir notieren die goldgefaßte Heilige Notburga (18. Jahrhundert), die aus Augsburger Privatbesitz in das Museum kam, deren Kult aber vornehmlich in Tirol gepflegt wurde, das kraus geformte, virtuos geschnitzte, glanzvergoldete Rahmenwerk von Altären aus der St. Jakobskirche zu Straubing (um 1700), den prachtvollen knienden Hirten (niederbayerisch, Art des Landshuter Meisters F. X. Hiernle) aus einer Anbetung des Christkindes, der durch seinen stark naturalistischen Einschlag überrascht (1. Hälfte des 18. Jahrhunderts), den zierlich behandelten, aus Freising stammenden Engel aus einer Verkündigung, der möglicherweise von Egid Quirin Asam (1692—1750) herrührt, die in Holz geschnitzte, dem in Mainz um die Mitte des 18. Jahrhunderts lebenden Bildhauer Joh. Sebastian Pfaff zugeschriebene Himmelfahrt Mariae, deren weiche Farben erst im Jahre 1923 freigelegt wurden, wodurch die berauschende Bewegung der Gewandmassen noch gesteigert wurde, und die noch altgefaßte Standfigur des reuigen Petrus, der die unterfränkische Plastik des beginnenden 18. Jahrhunderts achtbar repräsentiert. Das Hochrelief des Martyriums des Hl. Erasmus in der Tumba für die Gebeine des Hl. Felicissimus aus der Jakobskirche in Straubing (1769) stammt vermutlich aus einer Altarpredella, worauf seine Form schließen läßt. Es ist allgemein als oberdeutsch anzusprechen und um 1500 zu datieren. Besondere Schulmerkmale trägt es nicht zur Schau.

Das nun folgende Kabinett [117] gibt dem Be- *117* schauer ein lehrreiches Bild der eigenartigen, künstlerisch hochstehenden **Technik in rotgebranntem Ton,** wie sie um die Wende vom 14. zum 15. Jahrhundert vornehmlich in Nürnberg gepflegt wurde. Namentlich sind es die Nürnberger Tonapostel, denen sich sehr bald die Aufmerksamkeit des Besuchers zuwendet.

Sie stammen vermutlich aus einem Nürnberger Kloster und kamen später in die Frauenkirche, von wo aus drei Figuren in die Jakobskirche, die übrigen in das Germanische Museum gelangten. Wir haben in diesen Bildwerken, welche um 1400 zu datieren sind, Vorläufer der Holzschnitzwerke des Deokarusaltares in der Lorenzkirche zu sehen. Sie bezeichnen eine stilistische Wandlung. Während die Köpfe mit ihren streng stilisierten Haupt- und Barthaaren noch an die vorangegangene Epoche erinnern, feiert in der die Körper ganz verhüllenden Draperie bereits die neuerwachte Sinnlichkeit ihre Triumphe. So sind sie der Ausdruck eines neuen Gestaltungswillens, der im Gegensatz zu dem vorausgehenden malerischen Stil einerseits auf straffe Gebundenheit der Form abzielt, andererseits eine Vorliebe für bewegte Motive bekundet. Auch die übrigen Figuren des Kabinetts dürften dem Umkreise des Meisters der Nürnberger Tonapostel entstammen. Eine Ausnahme bildet nur die i. J. 1902 im Münchener Kunsthandel erworbene Pieta, die wohl als bayerisch anzusprechen ist und stilistisch weiter in das 15. Jahrhundert (1. Viertel) hineinweist.

118 In dem nach Osten anschließenden Kabinett [118] sind Einzelfiguren, Gruppen und Reliefs vornehmlich der **Tiroler und der süddeutschen Bildnerkunst** des 15. und vom Beginn des 16. Jahrhunderts zur Schau gebracht. Eine besondere Hervorhebung erheischen: die aus drei Einzelfiguren bestehende, 1922 in ihrer ursprünglichen reichen Vergoldung wieder freigelegte Gruppe der Krönung Mariae aus der Kirche zu Tschengels im Vintschgau in Tirol (um 1430), die lebensfrisch empfundene, kurz vor 1400 entstandene, aus der Gegend von Eichstätt herrührende Kalksteingruppe der Maria mit dem Kinde und dem jugendlichen Johannes, die 1922 erworbene, in den Stilkreis des Meisters der Madonna aus der Klosterkirche zu Seeon im Bayerischen Nationalmuseum in München gehörende Sitzfigur einer Maria mit dem Kinde (um 1430), die freiplastisch gearbeitete ober-

rheinische Standfigur des Hl. Nikolaus mit prachtvoll erhaltener alter Goldfassung (Ende des 15. Jahrhunderts), das neuerdings (von Hubert Wilm) dem Kaufbeurer Meister Jörg Lederer († 1550) zugeschriebene, 1902 von einem Händler in Füssen im Allgäu, der Heimatgemeinde genannten Meisters, erworbene Pfingstrelief mit den zwölf Aposteln (um 1515) und die aus der Nähe von Dingolfing in Niederbayern kommende, virtuos modellierte Hochrelief-Gruppe „Christus und der ungläubige Thomas" (1. Viertel des 16. Jahrhunderts). Totenschilde, friesförmige Wandbehänge, Bilder und in die Fenster eingefügte Wappenscheiben Nürnberger Patriziergeschlechter geben dem Raum ein stimmungsvolles Gepräge.

Im folgenden Kabinett [119] kommt die **Nürnberger Plastik** der Wende der Spätgotik zur Frührenaissance, insbesondere ihr Hauptmeister Veit Stoß, zu Wort. Als klassisches Hauptwerk seiner Hand bekannt und berühmt ist der tiefempfundene, anatomisch glänzend durchgeführte (leider neu gefaßte) Kruzifixus aus der Hofhalle des Nürnberger Heilig-Geist-Spitals (1. Viertel des 16. Jahrhunderts). Erschütternd, ja fast erschreckend lebenswahr in der Muskulatur der Arme und Beine, edel in der Ausprägung des Schmerzes im Gesichtsausdruck, ist er in seiner im allgemeinen ruhigen Haltung eine Schöpfung der abgeklärten Spätzeit des Meisters. Nur der wie vom Wind geblähte Bausch des Lendenschurzes erinnert noch an den leidenschaftlichen Sturm der früheren Arbeiten. Ebenso gesicherte Werke des Veit Stoß sind die von des Meisters Wohnhaus an der Ecke der Wunderburggasse und des Prechtelsgäßchens stammende, fast alle gleichzeitigen Hausmadonnen (um 1500) an Qualität und bezaubernder Anmut weit überragende Lindenholz-Madonna und die zierlich geschnitzte liegende Figur der Hl. Katharina aus der Katharinenkirche in Nürnberg (Ende des 15. Jahrhunderts). Zwar hat es nicht an Stimmen gefehlt, welche das letztgenannte, übrigens in der Krypta der Lorenzkirche aufgefundene Bildwerk dem Meister

119

absprechen und in ihm Anklänge an Tilmann Riemenschneider finden oder es von der mainfränkischen Schule beeinflußt sein lassen wollten. Demgegenüber ist mit Recht auf die enge stilistische Verwandtschaft namentlich mit der Madonna vom Wohnhaus des Veit Stoß hingewiesen worden. Die Figur stammt anscheinend aus einer Darstellung der Übertragung des Leichnams der Heiligen. Es darf wohl angenommen werden, daß die von anderer Hand gearbeiteten drei Engel von Anfang an zu der Figur gehörten. Zum mindesten nahe stehen dem Meister die beiden weiblichen Heiligenfiguren zu den Seiten des Kruzifixus und die kniende Maria in der nordöstlichen Ecke, die, angeblich aus Kloster Heilsbronn stammend, ehedem zu ein und demselben Altarwerk gehörten. Die drei Figuren wurden 1886 im Münchner Kunsthandel erworben. Sie gehen stilistisch nicht ganz zusammen. Die Marienfigur ist wohl eigenhändige Arbeit, während die beiden anderen als Werkstattarbeiten anzusprechen sind. Erstere bildete vielleicht ehemals das Mittelstück einer Gruppe der Himmelfahrt Mariae. Beeinflußt von der Art des Veit Stoß ist auch die sogenannte Rosenkranztafel aus der Nürnberger Frauenkirche, welche dem kleinen, in der Mitte des Kabinetts stehenden Palmesel verwandt ist, während dieser selbst von der gleichen Hand herzurühren scheint, welche das Relief der Krönung der Maria geschaffen hat. Letzteres war ehemals Mittelschrein eines Flügelaltares und befand sich zwischen 1826 und 1863 in der Kaiserkapelle der Burg zu Nürnberg. Der braune Ölfarbenanstrich des Kunstschuldirektors A. Reindel in Nürnberg aus der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts ist sowohl bei der Krönung der Maria wie bei der Rosenkranztafel im Jahre 1910 wieder entfernt worden. Die gleichfalls aus der Frauenkirche stammenden knienden Freifiguren der Maria und des Joseph, deren schön erhaltene alte Fassung erst neuerdings (1921) freigelegt wurde und die wohl ursprünglich Teilstücke einer Schreindarstellung der Anbetung des Christkindes waren, hängen stilistisch eng zusammen mit der Maria

der bei einer Kirchenrestaurierung des 19. Jahrhunderts willkürlich zusammengestellten Verkündigungsgruppe am südlichen Choreckpfeiler der Frauenkirche in Nürnberg und sind vermutlich in der Werkstatt des Veit Stoß gefertigt. Aus der Katharinenkirche wiederum stammt der Schrein mit der Darstellung der Verlobung der Hl. Katharina mit dem Jesusknaben, dessen Figurengruppe in ihrer schlichten, aber beredten Gebärdensprache, in dem Ebenmaß der Bewegungen und mit der Pracht ihrer wohlerhaltenen Bemalung zeigt, welch hoher Grad künstlerischer Kultur in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts in den Nürnberger Kunstwerkstätten erreicht war. — Die beiden Pultvitrinen vor den Fenstern enthalten eine Serie zumeist in Nürnberg gefertigter Plaketten aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Besonders treten unter diesen hervor die Arbeiten des Jonas Silber und des Meisters H.G. (um 1570). In die Fenster sind Wappenscheiben Nürnberger Patrizierfamilien eingesetzt, und Totenschilde von solchen, darunter derjenige des 1332 † Conrad Fürer, schmücken die Wände.

Treten wir in den nächsten Saal [120] ein, so sehen *120*
wir uns vor allem **Plastischen Arbeiten der Unterfränkischen, Schwäbischen und Rheinischen Schule** aus der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert gegenüber. Friesförmige Wandbehänge, unter denen das Rücklaken mit Szenen aus dem Leben der wilden Männer aus der Zeit um 1400 das interessanteste ist, Bilder, Totenschilde und Wappenscheiben runden das Zeitbild harmonisch ab. Beherrscht wird der Saal von der würdigen Holzfigur der Hl. Elisabeth, die seinerzeit in Würzburg erworben wurde und welche trotz mannigfacher Ergänzungen (1883) als ein Kunstwerk von großer Vornehmheit und einem hohen Adel der Auffassung anzusprechen ist. Mit Recht wird durchgängig in dieser Statue eine eigenhändige Schöpfung Tilmann Riemenschneiders (um 1468—1531) erblickt. Künstlerisch höher aber steht die im Jahre 1922 aus Privatbesitz in Heuchelheim bei Schlüsselfeld in Oberfranken erworbene

kleinere Elisabethfigur, welche stilistisch keinen Zweifel an einer Eigenhändigkeit des Meisters läßt. Zudem besitzt sie den ganzen Reiz der unberührten Ursprünglichkeit. Nur die Polychromie gehört einer späteren Zeit (Ende des 16. Jahrhunderts) an. Da die Faltengebung mit dem doppelten Schoßwinkel des Mantels bereits auf eine stärkere Betonung des Rhythmischen und des Dekorativen hinweist, während andererseits die subtile Durchbildung und Oberflächenbehandlung der Hand, des Ärmels, des Kragentuches und der Haube auf die zurückliegende Epoche zurückweist, so ist anzunehmen, daß diese Figur zwischen 1504 und 1505 entstanden ist, während die größere Elisabeth um 1510 angesetzt werden muß. Gleichfalls Tilmann Riemenschneider zuzuschreiben ist die köstliche kleine, Anmut und hoheitsvolle Würde in sich vereinigende Gruppe der Anbetung des Christkindes durch einen der Hl. Könige. „Für die mit den einfachsten Mitteln erreichte tief innerliche Charakterisierung der Gestalten und die virtuose, jede Schwierigkeit spielend überwindende Technik Tilmann Riemenschneiders ist diese Gruppe ein treffliches Beispiel" (Hubert Wilm, a. a. O. S. 28). Sie wurde im Jahre 1861 aus dem Besitz des Freiherrn von Aufseß erworben. Die Zuschreibung gründet sich auf die engen Beziehungen insbesondere zu der Münnerstädter Maria Magdalena (1490—92), zu dem Heinrich- und Kunigunden-Grab im Bamberger Dom (1499—1513) und zu dem Volkacher Rosenkranz (1521—24). In des Meisters Nähe zu rücken sind die Halbfigur der Maria mit dem Kinde, die in einem Dorfe bei Würzburg aufgefunden wurde, und die zierlichen Reliefigiguren der Heiligen Lorenz und Stephan (um 1500), welche beiderseits der größeren Elisabeth bemerkt werden und im Jahre 1903 aus dem Münchner Kunsthandel in das Museum kamen. An weiteren plastischen Arbeiten dieses Raumes sind noch zu erwähnen: die anscheinend oberrheinische Gruppe eines älteren bärtigen Mannes und eines singenden Jünglings mit Schriftrolle aus einer Darstellung des

Todes Mariae (um 1500), bislang fälschlich als Singlehrer und Schüler bezeichnet; die lebendig bewegte Madonna, die dem Kinde die Brust reicht, bayerisch, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts; ein vortreffliches Beispiel für den konservativen Sinn mancher Werkstätten, die noch in dieser späten Zeit, unberührt von den ringsum entstehenden Renaissanceformen, im spätgotischen Formenkanon weiterschufen; die von reichem Faltenwerk umflossene Gruppe der Hl. Anna selbdritt, ein sehr bezeichnendes Werk der Ulmer Schule der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts; die oberrheinische, vielleicht elsässische Schreingruppe der Anbetung der Könige mit nahezu intakter, 1921 freigelegter alter Fassung (um 1500; die anscheinend niederrheinische schlankfigurige Grablegung Christi mit dahinter sich auftürmender Felslandschaft (um 1500) und das in Zirbelholz gearbeitete Hochrelief der Anbetung der Könige, das i. J. 1898 aus Privatbesitz in Kempten erworben wurde und in seiner, die Mitte zwischen kindlicher Anmut und natürlicher Anschauung haltenden Art bezeichnend ist für das Wesen des schwäbischen Stammes. Es wurde um 1520 geschaffen. — Auch in diesem Saal wurden, und zwar in den beiden Vitrinen vor den Fenstern, Plaketten ausgelegt. Sie entstammen der 1. Hälfte des 16. Jahrhunderts. Vor allem hat man Gelegenheit, die subtile und zugleich formvollendete Kleinkunst Peter Flötners kennen zu lernen. Man begreift es sehr bald, daß die Kunsthandwerker jener Zeit mit beiden Händen nach diesen reizenden Relieftäfelchen griffen und sie als Vorlagen für ihre Zwecke benutzten. Selbst zum Schmuck von Kirchenglocken wurden sie bekanntlich verwandt.

Den Hauptinhalt des nach Osten anschließenden Kabinetts [121] bilden die **Kleinplastischen Arbeiten und die Bronzebildwerke der Renaissancezeit,** zu denen die Stücke der gleichen Gattung aus den Epochen der Gotik, des Barocks und Rokoko in den Kabinetten 111 *121*

und 112 (S. 172 ff.) des alten Museums Ergänzung und Fortführung sind. Wertvolle alte Truhen und Schränke wurden benutzt, um den Vitrinen als Unterbau zu dienen und damit der öden Langweile der leeren Holzsockel zu begegnen. Das beherrschende Schaustück des Raumes ist der Rahmen zum Allerheiligenbilde v. J. 1511, das Albrecht Dürer für die im Jahre 1508 vollendete Allerheiligenkapelle des Landauer Zwölfbrüderhauses in Nürnberg malte, das aber im Jahre 1585 durch Kaiser Rudolf II. von Nürnberg entführt wurde, während der nach einem Entwurf des Meisters geschnitzte Rahmen in Nürnberg verblieb. Die Frage, wer der Schnitzer des Rahmens sein könne, ist noch nicht entschieden. Veit Stoß ist es sicherlich nicht. Bode weist auf Verwandtschaft mit Werken des Veit Stoß hin, erkennt aber andererseits doch Vorzüge, die den beglaubigten Werken dieses Meisters nicht eigen seien. Ob nicht vielleicht doch Peter Flötner als ausführende Kraft in Frage kommt? Der Hinweis Geo J. Brucks auf die geflügelte Kugel als Signatur des Meisters kann zu einer solchen Annahme verlocken. Der Geflügelte Putto, der unten vor dem Rahmen steht, dürfte ihm jedenfalls eher zuzuschreiben sein als Adolf Daucher. Links von dem Allerheiligenbild-Rahmen auf eigenem Holzsockel die kleine Bronzefigur des Hl. Mauritius, eine von Peter Vischer d. Ä. dem Konrad Imhoff geschenkte Wiederholung der gleichen Statue am Kopfende des 1495 gegossenen Grabmals des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom, zuletzt am Wandbrunnen im Hofe des Krafftschen Hauses in der Theresienstraße, anfänglich im Hof des Imhoffschen Hauses in der Tucherstraße aufgestellt. Werke Peter Vischers des Älteren sind auch die beiden Ruhenden Löwen auf der Truhe des Allerheiligenbild-Rahmens. Vermutlich aus der Gießhütte Peter Vischers stammt auch die in der Nordostecke des Saales aufgestellte Standfigur des Heiligen Wenzel, welche das Gußmodell der Wenzelstatue des in der Wenzelskapelle des Prager Veitsdomes befindlichen Wenzelleuchters ist, der im

Jahre 1532 von der Zunft der Brauer uud Mälzer der Prager Altstadt zur Erinnerung an die hussitischen Kämpfe gestiftet wurde. Man wird wohl an Hans Vischer als Verfertiger denken dürfen. Die in der Nordwestecke stehende braungebeizte Lindenholzfigur eines Heiligen Königs kann nur als allgemein nürnbergisch aus dem 1. Viertel des 16. Jahrhunderts angesprochen werden. Sie ist ganz offenbar Teilfigur einer Anbetung der Könige. Dagegen bewahrt die Vitrine rechts vom Allerheiligenbild-Rahmen eine ganze Reihe kleinplastischer Arbeiten auf, welche der Vischerschen Werkstatt entstammen, darunter den sich kratzenden Jagdhund aus der von Forsterschen Sammlung, der vermutlich unter dem Einfluß eines Stiches des Hausbuchmeisters (Lehrs 78) entstanden ist und in zahlreichen Wiederholungen und Nachbildungen begegnet. Die früher über der Türe der Nürnberger Ratsstube aufgestellt gewesene, aus drei Einzelfiguren bestehende Gerichtsdarstellung (erstes Viertel des 16. Jahrhunderts) ist in neuerer Zeit mit dem Landshuter Meister Hans Leinberger in Beziehung gebracht worden, und zwar will man in ihr eines seiner frühesten, wohl auf der Wanderschaft geschnitzten Werke erkennen. Jedenfalls fällt sie aus dem Rahmen des damals in Nürnberg herrschenden Zeitstiles heraus. Dagegen dürfte das kleine freiplastische Holzmodell einer Madonna auf schlangenumwundener Weltkugel in der Mitte der linken Vitrine aus der Zeit um 1525, das weit ruhigere Formen zeigt und mehr dekorativ geartet ist, lediglich der Schule Leinbergers zuzuweisen sein. Ein bezeichnendes Beispiel der lebensbejahenden Auffassung der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts ist das rechts neben dem Allerheiligenbild-Rahmen aufgestellte Modell der Bronzefigur des Gänsemännchen-Brunnens auf dem Obstmarkt in Nürnberg, nach der Tradition eine Arbeit des Pankraz Labenwolf (1492—1563), der das künstlerische Erbe der Vischerschen Werkstatt antrat. Auch Veit Stoß begegnet in dem Saal. Gemeint ist der leuchtertragende

Engel aus der Frauenkirche, ein Spätwerk des Meisters, das zeigt, „mit welch warmem Leben der Meister auch einen so rein dekorativen Vorwurf erfüllen konnte“ (Hubert Wilm a. a. O. S. 27.) Zu erwähnen ist auch das große Holzmodell zur Kreuzigungsgruppe auf der Rathausbrücke in Bamberg von Joh. Leonhard Goldwitzer (1715). Die Vitrinen und Pultkästen aber bergen kostbare Kleinwerke des Bronzegusses, der Holzbildnerei, des Eisenschnitts, der Wachsbildnerei und treffliche Reliefs in Solnhofer Stein. Nicht zu übersehen sind auch in diesem Kabinett die um 1600 geschaffene lebensgroße Wachsbüste des Nürnberger Patriziers Joh. Wilh. Löffelholz (1558 bis 1600), die zumeist dem 15. Jahrhundert angehörenden Antependien und Wandteppiche, sowie die vollfarbigen Wappenscheiben in den Fenstern.

Nach Osten weiterschreitend, gelangen wir in den
122 **Cranach- und Hans-Baldung-Grien-Saal.** [122] Eine stattliche Zahl von Bildern vermittelt einen ausreichenden Einblick in die Auffassungsform und die Schaffensart Lucas Cranach's des Älteren. Wir wissen, daß er i. J. 1472 zu Kronach in Oberfranken geboren wurde, 1519 Stadtkämmerer in Wittenberg wurde, dortselbst von 1537—1544 Bürgermeister war und am 16. Oktober 1553 in Weimar gestorben ist. An erster Stelle zu nennen ist sein 1503 datiertes Bildnis des Wiener Universitätsrektors Joh. Stephan Reuß. Der in einem Buch blätternde Dargestellte hebt sich in seiner feurigroten Amtstracht wirksam von dem in der Landschaft tief, im Himmel heller getonten Hintergrund ab. Eine achtbare Probe seines Könnens ist auch das 1523 entstandene Bildnis des Königs Christian II. von Dänemark in schwarzem Gewand mit schwarzem Barett und dem Goldenen Vlies an schwarzem Band. Über dem graugrünen Grunde schwebt rechts oben das Wappen. Eigenhändig ist auch das Bildnis des durch seine Grausamkeit bekannten, hier treuherzig-bieder mit gefalteten Händen dargestellten Markgrafen Casimir von Brandenburg. Über dem schwarzen Gewand

trägt er den Schwanenorden um den Hals. Dagegen ist das aus der Predigerkirche stammende große Porträt des Kurfürsten Friedrich von Sachsen als Werkstattarbeit anzusprechen. Es besticht im Eindruck durch das prächtige Goldbrokatgewand. Bleiben wir bei den Bildnissen, so muß auch das pikante Brustbild einer jungen Dame in rotem Kleid und rotem Federhut über der Goldhaube und einer schweren Goldkette um den Hals erwähnt werden. Es ist den eigenhändigen Werken des Meisters beizuzählen. Wir kommen zu dem kleinen Venus- und Amor-Bild, das links von der Tür zum Dürer-Saal (128) hängt. Von einem zarten idyllischen Hauch überweht, ist es mit seinen feinen Lasuren und dem durchsichtigen Schleiertuch für Lucas Cranach außerordentlich charakteristisch. Durchaus des Meisters Handschrift tragen auch die beiden etwas derben Bilder „Christus und die Ehebrecherin" und „Der Mund der Wahrheit". Typisch für ihn sind die Frauen mit ihrem zierlichen Bau, ihren eng geschnürten Hüften, den jugendlichen Antlitzen, den kleinen Schlitzaugen und dem reichen Goldschmuck. In den Cranachschen Schulkreis gehören die Flügelbilder des Triptychons mit der geschnitzten Schreindarstellung einer Kreuzigung auf überhängendem Felsen vor einem gotischen Chorumgang. Die den Stiftern beigesetzten Wappen sind auf Wolf Christoph von Wiesentau († 1541) und Sibylla von Bibra († 1567) gedeutet worden. Das 1872 erworbene Altärchen befand sich bis 1832 im Heinleinschen Kunstkabinett in Nürnberg. — Erfreulicherweise konnte der kleine und noch dazu durch die Abgaben an die Münchener Pinakothek wesentlich reduzierte Bestand an Werken des unter dem Einfluß Albrecht Dürers gebildeten, in Straßburg und in Freiburg i. Br. tätigen und 1545 in Straßburg gestorbenen Hans Baldung Grien im Laufe der letzten Jahre ergänzt und so nach und nach eine Sammlung geschaffen werden, die eine erschöpfende Vorstellung von des Meisters Eigenart gibt. Dankbar gedenkt das Germanische Museum der Mit-

wirkung der Stadt Nürnberg und insbesondere der lebhaften Förderung des Oberbürgermeisters Dr. Luppe bei dem Ausbau dieser Abteilung. Nur so war es möglich, Hans Baldung Griens erstes datiertes und durch Signatur gesichertes Malwerk: den Flügelaltar des Heil. Sebastian vom Jahre 1507, früher in der Sammlung der Frau H. Goldschmidt in Brüssel, zu erwerben. Wir stehen einem der anziehendsten Werke des Meisters gegenüber. Wir staunen über die jugendfrische Kraft, die aus den Bildern sprudelt, über das blumige Kolorit und die durch und durch vornehme Formensprache. Der Altar, der als Mittelstück das Martyrium des Hl. Sebastian, auf den Innenflügeln die Heiligen Stephan und Christophorus mit dem Jesusknaben und auf den Außenflügeln die wie vornehme Nürnberger Bürgersfrauen gekleideten Heiligen Dorothea und Apollonia zeigt, stammt aus der Stadtpfarrkirche in Halle an der Saale, welche der bekannte Mäzen Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof von Magdeburg und Kurfürst von Mainz, an Stelle einer alten Dominikanerkirche in den Jahren 1520—1523 bauen ließ. Die neue Kirche war den Heiligen Moritz und Magdalena geweiht. Der Hl. Moritz, Patron der Stadt Magdeburg, ist auf dem Flügel eines Triptychons, das Hans Baldung Grien im gleichen Jahre wie den Sebastiansaltar malte und das sich als Gegenstück desselben gleichfalls in der Haller Stadtkirche befand, dargestellt. Dieses kam im Jahre 1872 in das Berliner Museum. Der Berliner Altar zeigt als Mittelstück die Anbetung der Könige. In dem etwa dreißigjährigen Mann rechts von dem Heiligen Sebastian auf dem Mittelstück unseres Altares hat sich Hans Baldung Grien selbst dargestellt. Seine intelligenten und sympathischen Gesichtszüge verraten eine Persönlichkeit von tiefer Empfindung, ernster Lebensauffassung und liebenswürdigem Humor. Eine weitere köstliche Probe der Kunst des Meisters ist das kleine, 1910 aus Pariser Privatbesitz erworbene Marienbildchen vom Jahre 1516. In den Einzel-

Verkündigungs-Madonna. Altgefaßte Lindenholzfigur aus dem Umkreis des Franz Ignaz Günther (München) Um 1760

heiten mit fast stillebenartiger Sauberkeit gemalt, zeigt es den Meister in dem ganzen Zauber seiner auf das Idyllische eingestimmten Liebenswürdigkeit. Ganz anders geartet ist das große, im Jahre 1923 aus dem Ausland zurückerworbene Hochbild der Judith mit dem Haupte des Holofernes, das links oben das Monogramm und die Jahrzahl 1525 trägt. Wir haben einen monumental aus dem schwarzen Grund herausgeschnittenen, mit bräunlichen Lasurfarben meisterhaft durchmodellierten Akt vor uns, der den Eindruck erweckt, als sei er dem Leben nachgeformt. Allenthalben, insbesondere in dem in Gelb und Weiß aufgelichteten Haar, kommt die vollendete Technik Hans Baldung Griens zum Vorschein.

Auf der Südseite des Cranach- und Hans Baldung-Grien-Saales führt eine Treppe in das Obergeschoß des östlichen Verbindungsbaues [123] zwischen *123* Neuem und Altem Museum. Es ist der lange Oberlichtsaal mit der Nürnberger Küche und der Sammlung von alten Kunstschlosserarbeiten, der von hier aus erreicht wird, während die Treppe mit dem geschnitzten Spätbarockgeländer aus dem Hause der ehemals Denkschen Brauerei in Nürnberg in das Erdgeschoß des gleichen Verbindungsbaues herableitet. Wir halten uns zunächst kurze Zeit im Obergeschoß desselben auf: In die Fenster sind **Glasscheiben** aus dem Ende des 16. und der 1. Hälfte des 17. Jahrhunderts eingesetzt. Sie veranschaulichen die Wandlung von den vollen, kräftigen, aber noch durchsichtigen Farben der Renaissancezeit zu dem zähen und schwerflüssigen Kolorit der Barockzeit und lassen den rasch einsetzenden Verfall der Glasmalerei erkennen. Es sind zumeist Scheiben für den Hausgebrauch, deren Besteller ihr Wappen und auf ihren Beruf bezügliche Darstellungen auf ihnen angebracht wissen wollten und höhere Anforderungen nicht stellten. Die Mehrzahl ist in der Schweiz entstanden. In den Pultkästen vor den Fenstern eine **Medaillen-Schausammlung.** Hier findet der Besucher neben vielem anderen Medaillen und Medaillenmodelle von dem berühmten

Nürnberger Kleinmeister Peter Flötner (nachweisbar 1523 bis 1546), Hans Schwarz (um 1492–1527, tätig in Augsburg), Friedrich Hagenauer, der von 1526 bis um 1533 in Augsburg und von 1537—1546 in Köln arbeitete, von dem minutiösen Kleinmeister Hans Kels (1. Hälfte des 16. Jahrhunderts), Ludwig Krug und Mathes Gebel in Nürnberg, und weiter von Tobias Wolf, der in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Breslau und Dresden wirkte, und dem hochbefähigten Nürnberger Meister Valentin Maler (1560 bis 1603). Den Beschluß bildet ein Kasten mit bunt emaillierten Zinnmedaillen von J. Hilpert in Nürnberg (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts) und ein solcher mit prächtigen Eisengußmedaillen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts. An der Wand und im Treppenhause hat die vielbewunderte Sammlung der **Bronze-Epitaphien** von den alten Nürnberger Friedhöfen zu St. Johannis und St. Rochus Unterkunft gefunden. Meist von den Gräbern Nürnberger Handwerker herrührend, geben sie einen lehrreichen Einblick in die Denk- und Auffassungsart, sowie in die anspruchslose Genügsamkeit der Menschen des 16. und 17. Jahrhunderts. Und doch hat diese Kunst etwas ungemein Frisches, Urwüchsiges und Echtes an sich.

An den Cranach- und Hans Baldung-Grien-Saal
124 reiht sich ostwärts ein kleinerer Oberlichtsaal [124] an, der neben anderem ein aus St. Johannes Baptista in Köln stammendes figurenreiches Altarwerk mit einer Kreuzschleppung als Mittelstück von dem vornehmlich in Köln tätigen Barthel Bruyn (1493—zwischen 1553 und 1557), zwei in ihrem buntfarbenen Kolorit, in ihrer eindringlichen Charakteristik und in ihrem anspruchslosen Erzählerton sehr bezeichnende Heiligentafeln (Benedikt und Stephanus) von dem Münchener Stadtmaler Jan Pollack (†1519) und eine vielleicht Jörg Breu dem Aelteren († 1536?) zuzuschreibende, beischriftgemäß i. J. 1582 von Andreas Ligsalz renovierte Kreuzigung auf Goldgrund aufzuweisen hat. An der Mitte der nördlichen Längswand aber hat das große

Temperabild der Wasserfindung Mosis mit prächtiger Landschaft und vielen lebendigen Gruppen von Lucas van Leyden (1494—1533) Platz gefunden. Das 1527 datierte Werk befand sich bis zum Jahre 1891 in der Galerie Borghese in Rom und wurde nach mehrmaligem Besitzwechsel i. J. 1900 aus dem Münchener Kunsthandel erworben. In kunstgewerblicher Beziehung interessieren die zahlreichen im Bilde vorkommenden, mit Sorgfalt gemalten Geräte.

Ein niedriger Durchgang im östlichen Teil des Kabinetts führt nach Saal [125]. In diesen wurden die *125* Architekturteile und vor allem das reich gegliederte Maschengewölbe der i. J. 1483 von Hans Beer erbauten **Kapelle des ehemaligen Ebracher Hofes** in Nürnberg eingefügt, womit ein äußerst stimmungsvoller Altraum gewonnen wurde. Nicht fehlt auch die von einem mächtigen Flachbogen unterspannte Empore mit dem kleinen Chorausbau für den Musikdirigenten. Um den von Natur aus bestehenden feierlichen Gesamteindruck nicht zu beeinträchtigen, wurden nur einige wenige, besonders kostbare Stücke aufgestellt, vor allem die erst i. J. 1921 von ihrem häßlichen, graugrünen Anstrich, durch den der Nürnberger Kunstschuldirektor (!) Reindel ein Jahrhundert zuvor die feine alte Fassung dem Blick entzogen hatte, befreite und seitdem verständlicher und natürlicher wirkende Nürnberger Madonna, das Werk eines immer noch anonymen, aber bedeutenden Meisters aus der Richtung Peter Vischers des Aelteren (um 1520), der, bewußt jedwede herbe Charakterisierung meidend, lediglich auf Schönheit, klassisches Lineament und Gefühlsinnigkeit abzielte; die bildhauerisch merkwürdig freie und reich bewegte, 1923 in ihrer herrlichen alten Vergoldung freigelegte Sitzfigur der Maria mit dem Kinde aus der abgebrochenen Salvatorkirche in Nürnberg (um 1490) und der Baldachinaltar aus der Kirche zu Trautskirchen in Mittelfranken mit zierlich gearbeiteter Madonna über vergoldeter Strahlenglorie (um 1500), welche der Madonna in Kraftshof v. J. 1480 stilistisch eng verwandt ist. Zwischen den Fenstern

der zwar arg vom Zahn der Zeit mitgenommene, aber für seine Zeit äußerst typische Grabstein des 1483 † Ritters Georg Sack aus der Klosterkirche in Heilsbronn, woselbst man das Original in neuerer Zeit durch eine sehr fragwürdige Nachbildung zu ersetzen für notwendig befand, dagegen dieses als wertlos nicht weiter beachtete. In die Fenster wurden wertvolle alte Glasscheiben eingesetzt, oben an den Wandflächen — einem alten Nürnberger Brauch folgend — Totenschilde angebracht, über den Zugängen aber Bronzeepitaphien von den Friedhöfen von St. Rochus und St. Johannis befestigt.

Durch den kleinen, im gedrückten Spitzbogen gewölbten Zugang in der Nordostecke kommen wir in
126 den letzten Saal der Mittelachse [126], welche, aus 7 großen Oberlichträumen bestehend, im Westen beginnend, vornehmlich der entwicklungsmäßigen Darstellung der Malerei gewidmet ist. Wollen wir die räumliche Führungslinie beibehalten, was aus Zweckmäßigkeitsgründen zu empfehlen ist, dann läßt es sich nicht umgehen, daß wir den Gang statt von vorwärts von rückwärts machen. Saal 126 bringt **Proben der Malerei des 17., 18. und frühen 19. Jahrhunderts.** Die neueren Bilder befinden sich als Leihgaben in der mit dem Germanischen Museum in Personalunion stehenden Städtischen Galerie im Künstlerhaus am Königstor. Besonders stark tritt in dem Saal der Porträtmaler Johann Kupetzky hervor, der 1666 zu Pössing in Ungarn geboren wurde und 1740 in Nürnberg, woselbst er lange gewirkt, starb. Die köstlichste Probe seiner Kunst ist sein Selbstbildnis als Flötenbläser (Nummer 455). Anton Graffs elegante Kunst repräsentieren die etwa um 1780 gemalten Bildnisse des Clemens Wenzeslaus August von Sachsen, Erzbischofs und Kurfürsten zu Trier, und der Maria Kunigunde Dorothea von Sachsen, Fürstäbtissin zu Thorn und Essen. Der Pesne-Schüler Joachim Martin Falbe (1709—1782) ist mit dem lebensgroßen Bildnis einer alten Dame vertreten, das man als dasjenige der

Schwester Friedrichs des Großen, Amalie, anzusprechen geneigt sein möchte. Für das gesunde und heitere Naturempfinden und die weitentwickelte Fähigkeit individueller Prägung Johann Baptist Lampis des Aelteren (1751—1830) ist sein Bildnis des Reichsgrafen Johann von Fries ein sprechender Zeuge. Auch ist hinzuweisen auf das große Porträt der Gräfin Fries mit ihren drei Kindern, eine i. J. 1811 entstandene Schöpfung von klassischer Großzügigkeit, welche den Wiener Josef Abel, einen Schüler von Schmutzer und Füger, zum Urheber hat, sowie auf die beiden Amerling-Porträts des Freiherrn von Eskeles und seiner Gattin v. J. 1832, achtbare Dokumente der Bildniskunst ihrer Zeit. Nicht zu übersehen ist auch Joachim von Sandrarts (1606—1688) großes Bild „Die Erziehung des Bacchus", bei dem die koloristisch abwechslungsreiche Figurengruppe sehr wirksam vor eine dunkel getonte Waldlandschaft als Hintergrund gestellt wurde.

In der umgekehrten Reihenfolge der Säle der Mittelachse fortfahrend, begeben wir uns in den sich westwärts anschließenden zweiten Saal [127]. Er ist *127* dazu bestimmt, die **Kunst der Manieristen,** d. h. die Kunst des Ueberganges vom 16. zum 17. Jahrhundert, zu veranschaulichen. Den Auftakt bildet linker Hand der architektonisch gestaltete, zum größten Teil vergoldete, kleine Reliefszenen aus dem Marienleben, der Kindheitsgeschichte Jesu und der Passion enthaltende große Altar-Aufsatz, der i. J. 1892 in Bozen erworben wurde und angeblich aus Trient herrührt. Wir haben es mit einer südtiroler Arbeit des frühen 17. Jahrhunderts zu tun. An der Längswand gegenüber ein großes gemaltes Altarwerk mit der auf Wolken thronenden Madonna im Mittelteil aus der Klosterkirche zu Raitenhaslach von dem in München und Landshut tätigen Christoph Schwarz (1550—92). Flankiert wird dieses von zwei Holzskulpturen, einerseits von der spätbarocken, im Gewand virtuos bewegten Maria immaculata auf schlangenumwundener Weltkugel (Neuerwerbung 1921), einer bayerischen Arbeit, und

der königliche Würde offenbarenden, grandios aufgefaßten Katharina aus Waldsee in Württemberg (Anfang des 17. Jahrhunderts). Weiter findet der Besucher ein großes ekstatisch bewegtes Gemälde von Johann von Aachen (1552—1615) „Erweckung des Sohnes der Witwe" v. J. 1590, zwei Bilder von Bartholomäus Spranger (1546—1611), „Susanna im Bade" und „Apollos Wettstreit mit Pan", denen eine hohe Leuchtkraft der Farben eignet, Porträts und Bilder von dem Dürer-Schüler Georg Pencz (um 1500—1550), von Pieter de Witte, gen. Candid (um 1548—1628), dem außerordentlich fruchtbaren, keineswegs unbefähigten Nürnberger Bildnismaler Lorenz Strauch (1554-1636), von den beiden Münchener Künstlern Hans Schöpfer d. Ae. (1531—1564 erwähnt) und Hans Schöpfer d. J. († 1610), von dem Nürnberger Maler Johann Hertz (es handelt sich um das Probestück für seine Aufnahme in das Malerhandwerk: einen 1627 datierten Johannes den Täufer) und anderen.

128 Wir gelangen zum **Dürer-Saal** [128], der zum größeren Teil in sich vereinigt, was das Museum an umfangreicheren Werken dieses Großmeisters der älteren deutschen Kunst und seines engeren Schulkreises besitzt. Nur das kleine Wohlgemuth-Bildnis ist im Kabinett Nr. 140 untergebracht, woselbst auch weitere Arbeiten seiner Schüler Wolf Traut und Hans von Kulmbach hängen. Im Dürer-Saal finden wir zwischen prächtigen Totenschilden des Kressischen und Hallerschen Geschlechts noch in ihren alten Rahmen die überlebensgroßen Idealbildnisse Kaiser Karls des Großen und Kaiser Sigismunds, welche Dürer i. J. 1512 im Auftrage des Rats für die sogenannte Heiltumskammer malte, in der die Reichskleinodien und Reichsheiligtümer zur Zeit ihrer öffentlichen Zurschaustellung vor dem Schopperschen Hause auf dem Hauptmarkt während der Nacht aufbewahrt wurden; die namentlich koloristisch fesselnde Beweinung des Leichnams Christi, die zweite Fassung des Bildes in der Münchener Pinakothek von 1500 (sie hing ursprünglich an einem Pfeiler in der Sebalduskirche in

Nürnberg und trat anscheinend an die Stelle des Münchener Bildes, als dieses aus irgend welchen Gründen von den Bestellern, d. h. der Familie Holzschuher, oder auch von Dürer selbst verworfen wurde); und das Bildnis Kaiser Maximilians I., eine Variante des Bildes von 1519 in Wien, nach der auf dem Augsburger Reichstag angefertigten Zeichnung in der Albertina. Unser Bild ist in Wasserfarben auf Leinwand gemalt und galt früher als eine Kopie des Wiener Bildes. Doch hat eine i. J. 1900 vorgenommene Restaurierung des stark übermalt gewesenen Werkes ergeben, daß auch dieses als eine eigenhändige Arbeit Dürers angesehen werden muß. Hinzu kommt als fünfte originale Schöpfung Dürers in diesem Saal das ursprünglich (1500) in Wasserfarben auf Leinwand gemalte, aber später mit Oelfarbe übergangene Bild „Herkules im Kampf mit den stymphalischen Vögeln". Es ist das einzige mythologischen Inhalts unter des Meisters Gemälden. Die hohen Doppelbilder des Evangelisten Johannes und der drei Apostel Petrus, Paulus und Markus, kurz die „Vier Apostel", auch „die vier Temperamente" genannt, sind Kopien von J. G. Fischer nach den i. J. 1627 von Kurfürst Maximilian von Bayern nach München entführten Originalen (alte Pinakothek). — Wir wenden uns nunmehr den Arbeiten der beiden Schüler Dürers Hans von Kulmbach (1476–1522) und Wolf Traut (um 1480–1520) zu. Von ersterem sieht der Besucher die namentlich farbig anziehend gelösten Tafelbilder mit den Heiligen Cosmas und Damianus, welche als Rückseiten der Flügel vom Nikolaus-Altar in St. Lorenz stammen, von letzterem eine zwischen 1516 und 1517 gemalte Taufe Christi im Jordan. Diese wurde i. J. 1903 aus dem Wiener Kunsthandel erworben und damit an ihren Entstehungsort zurückgebracht. Wie wahrscheinlich gemacht worden ist (Stegmann), handelt es sich um die Haupttafel des Altares S. Johannis Baptistae für die Kirche des Zisterzienserklosters in Heilsbronn. Diese ist in älteren Zeiten für ein Werk Albrecht Dürers gehalten und anscheinend im Zusammenhang

mit dieser Attribution i. J. 1606 nach Prag in die Bildersammlung Kaiser Rudolf's II. verbracht worden. Wann das Bild mit dem Monogramm Dürers versehen wurde, läßt sich heute mit Sicherheit nicht feststellen. Wahrscheinlich aber ist, daß die Wahrheit, daß es kein echter Dürer war, früher oder später an den Tag gekommen ist. So gelangte das Bild mit der Zeit in private Hände. Im 19. Jahrhundert befand es sich in dem Wiener Palais eines ungarischen Grafenhauses. Die vier großen Tafeln in den Ecken des Saales sind Teile eines wohl aus Nürnberg stammenden Altarwerkes. Die Merkmale der Nachfolgerschaft Dürers an sich tragend, bestechend durch die Buntheit der Farbenpalette und die dezente Anwendung von Gold in den Architekturteilen sowie im Gewand der Maria und des älteren Königs in der Darstellung der Anbetung, vortrefflich in der schlicht erzählenden Art der einzelnen Szenen, lassen sie zunächst an Hans von Kulmbach als Verfertiger denken; wenigstens bewegen sie sich in seinem Auffassungskreis und in seiner Richtung. Doch darf auch Hans Sebald Lautensack als Konkurrent für die Zuschreibung mit in Betracht gezogen werden. Die Tafeln zeigen auf den Vorderseiten je zwei Darstellungen übereinander, und zwar sind es: Marias erster Tempelgang, die Darbringung im Tempel, die Begegnung unter der Goldenen Pforte, die Geburt Mariens, die Anbetung der Könige, das Pfingstwunder, die Auferstehung Christi und die Krönung Mariens. Die Rückseiten vereinigen sich das eine Mal zu einer großfigurigen Darstellung der Beweinung Christi, das andere Mal zu einer Darstellung des Todes der Maria.

In dem nun folgenden, im Gegensatz zu der in Raum 84 untergebrachten Sammlung, der kirchlichen
129 Kunst gewidmeten **Nürnberger Saal** [129], der ein Bild des Niveaus der Kunstbetätigung der vordürerschen Zeit geben will, wechseln große geschnitzte Altarwerke mit großen gemalten Altarflügeln. Neben dem feinfühligen, im Kolorit zarten und weichen Hans Pleydenwurff († 1472) der derbere, eckige, trockne, nüchterne

in den Farben stark gegensätzliche Michael Wohlgemuth (1434–1519). Das Hauptwerk seiner Werkstatt ist der Peringsdörffersche Altar (1487) aus der Augustinerkirche in Nürnberg, dessen beiderseits bemalte Flügel mit legendarischen Szenen und mächtigen Heiligenfiguren an der linken Längswand angebracht sind. Die Darstellungen der Veitslegende sollen von der Hand des Passauer Malers Rueland Frueauf des Jüngeren herrühren, der möglicherweise zurzeit der Entstehung des Altares vorübergehend als Gehilfe bei Wohlgemuth tätig war. Sicher ist, daß diese Darstellungen sowie diejenigen aus dem Leben der Heiligen Lukas, Sebastian, Bernhard und Christophorus Qualitäten aufweisen, welche über die gewohnte Vorstellung von der Wesensart Wohlgemuths weit hinausgehen. In den Tafeln des die Madonna malenden Lukas und der Ekstase des Hl. Bernhard begegnen wir einer Innigkeit der Empfindung und einem stark persönlich gefärbten Naturgefühl, wie wir es sonst nicht in den Werken, welche aus des Meisters Werkstatt hervorgegangen sind, wahrnehmen. Die Pleydenwurffschen Tafeln der Geburt, der mystischen Vermählung der Heiligen Katharina mit dem Jesusknaben, der Kreuzigung und der Auferstehung gehören als Seitenflügel zu dem vor der Mitte der gegenüberliegenden Längswand aufgestellten geschnitzten Mittelschrein des ehemaligen Hochaltares der Katharinenkirche zu Nürnberg. Die farbenfrischen Bilder sind durch klare Schönheit und einen feinen Ausgleich zwischen den Figuren und ihrer Umgebung ausgezeichnet. Sie verraten ein eindringliches Studium der Meister des Niederrheins (Köln) und der Niederlande (Rogier van der Weyden und Dirk Bouts). Vor allem äußert sich dieses in der sorgfältigen Modellierung der Körper, der Freude an prächtiger Kleidung, am natürlich gesehenen Beiwerk wie auch an der reichen Behandlung der Landschaft. Beachtung verdienen weiter die holzgeschnitzten Kolossalfiguren der beiden Heiligen Könige an der gleichen Wand, Arbeiten vom Ende des 14. Jahrhunderts, anscheinend Teilfiguren aus einer An-

betung der heiligen drei Könige. Wenn auch bei diesen Skulpturen offensichtlich auf eine malerische Wirkung hingearbeitet wurde, so sind die Proportionen der Körper doch menschlich empfunden und die Formen voll und räumlich gesehen. Monumentale Größe atmen auch die diesen Figuren gegenüber sichtbaren Lindenholzstatuen Johannes des Täufers und des Apostels Andreas aus der Stadtkirche zu Höchstadt an der Aisch in Oberfranken, Nürnbergisch, 1. Viertel des 16. Jahrhunderts. Die Köpfe sind äußerst lebenswahr geformt, die Gesten ruhig und voll von Würde, aber in den Gewändern lebt der dekorative Schwung bei scharf und tiefgeführtem Faltenschnitt, wie er in jener Zeit, wie man annimmt, unter dem Einfluß der Donauschule in Nürnberg in Aufnahme gekommen war. Den zusammenfassenden Mittelpunkt des Raumes aber bildet der große geschnitzte Mittelschrein des Hersbrucker Altares mit Maria und den vier Kirchenvätern, entstanden zu Ende des 15. Jahrhunderts wahrscheinlich in der Werkstatt Michael Wohlgemuths. Inwieweit die zahlreichen Skulpturen, Bilder und Altarwerke, welche aus des Meisters Haus in der Burgstraße hervorgingen, eigenhändig von ihm herrühren, läßt sich heute mit Sicherheit nicht entscheiden. Auch dürfen wir uns keine falsche Vorstellung von Wohlgemuths künstlerischer Produktion machen. Seine Werkstatt war die am meisten beschäftigte, die es damals in Nürnberg gab. Ungeheuer groß war die Zahl der Aufträge, die zu bewältigen waren. So wird im allgemeinen wohl nur der Gesamtentwurf von Wohlgemuth herrühren, während die Einzelausführung durch seine Schüler und Gehilfen erfolgte. Sicherlich aber gehört der Hersbrucker Altarschrein zu den imposantesten Arbeiten, die in seiner Werkstatt geschaffen worden sind. Über den Türen zu den Seiten dieses Altarwerkes die neugerahmten und auf neue Platten aufgelegten, aus Wimpfen in Hessen stammenden Lindenholz-Reliefs des Ritters St. Georg im Kampf mit dem Drachen und der Enthauptung der Hl. Katharina, schwäbisch-fränkische Arbeiten

aus der Zeit um 1500. Man vermutet, daß sie von Hans Seyfer, dem Meister des Hochaltares der Kilianskirche zu Heilbronn vom Jahre 1498, herrühren oder wenigstens aus dessen Werkstatt stammen.

Der nächste Saal [130] führt uns nach dem Süden *130* Deutschlands, nach Oberbayern, Salzburg und Tirol, wobei einige Werke der fränkischen Schule den vermittelnden Übergang bilden. Im Rahmen der **Tiroler Schule** tritt vor allem stark Michael Pacher († 1498), das Haupt derselben, hervor. Im engen Zusammenhang mit seiner Kunst stehen die prächtigen, vollrund geschnitzten Schreinfiguren der Heiligen Leonhard und Stephan aus Vilnöß bei Klausen in Tirol, die man dem Meister des Altares zu Pinzon in Südtirol zugeschrieben hat. Im März 1923 in ihrer wunderbaren alten Fassung freigelegt, wobei die noch wohlerhaltene Vergoldung den Reichtum der Faltengebung zu einer wahren Fülle von Licht und Schatten steigerte, besitzen diese beiden Statuen monumentale Größe der Auffassung und ein edles Gleichmaß sichtbarer Form und geistigen Gehaltes. Dagegen entstammen die an der gleichen Wand befindlichen drei schmalen Tafelbilder mit den Einzelfiguren der Maria, des Heiligen Nikolaus und Johannes des Evangelisten unter gotischen Baldachinen der Werkstatt des Friedrich Pacher, der zwischen 1478 und 1509, und zwar ebenso wie jener, in Bruneck tätig war. Sie verraten eine schwere Hand und wirken, als seien sie in Holz geschnitzt. Die Gewänder sind reich gebauscht und tragen eine stark dekorative Note. Das Kolorit ist tief und voll. Auffallend ist, daß nur der Hl. Nikolaus vor einem blauen Lufthintergrund steht, während bei den beiden anderen Bildern Goldgrund angewandt ist. Die drei Tafeln kamen aus Bozen in das Museum. An der gegenüberliegenden Wand das große, aus drei gemalten Tafeln bestehende Altarwerk aus der Kirche zu Ebern in Unterfranken mit Darstellungen aus der Passion und aus der Legende des Hl. Laurentius (diese auf den Rückseiten der Flügel), ein charakteristisches

Beispiel der **Fränkischen Malerei** der Zeit um 1460—1470. Das Mittelbild ist von einer fast beunruhigenden Fülle von Figuren, die ohne perspektivische Verkürzung in gleicher Größe hintereinander gestellt sind, sodaß sich bei starrenden Waffen und bunten Farben zwei äußerst lebendig gegliederte seitliche Massen ergeben, welche die erhabene Ruhe des über Goldgrund in die Mitte gestellten Kruzifixus um so stärker empfinden lassen. Unter den sonst noch an den Wänden dieses Saales aufgestellten **Holzskulpturen** ist die bedeutendste die Lindenholzstatue eines Apostels vom Meister der Blutenburger Figuren (um 1496). An Stärke innerer Beseeltheit ist sie den meisten der Blutenburger Apostelstandbilder überlegen und kann selbst einem Vergleich mit der schmerzhaften Mutter Gottes dortselbst standhalten. Zu der erhabenen Ruhe dieser Figur steht der Hl. Christophorus auf der anderen Seite der gleichen Türe in scharf ausgeprägtem Gegensatz. Hier sind es mehr der kühne Schwung des Gewandes und die lebendige Bewegung des Kindes, also mehr Motive äußerer Art, auf die es der Künstler abgesehen hat. An Tiefe der geistigen Durchdringung aber muß diese Skulptur, welche das Werk eines fränkischen Meisters aus der Zeit um 1500 ist, gegen die Blutenburger Figur weit zurücktreten. Es muß dies aber auch von den beiden vermutlich gleichfalls bayerischen Zirbelholzfiguren des Apostels Andreas und Johannes des Täufers (um 1500) an der Wand gegenüber gesagt werden. Und Ebendies gilt von den beiden, von gleicher Hand herrührenden Lindenholzfiguren des Hl. Laurentius und eines als Petrus ergänzten Heiligen (Anfang des 16. Jahrhunderts), welche aber weder etwas mit dem Schnitzer des Hochaltares der Heilbronner Kilianskirche, noch etwas mit Veit Stoß zu tun haben, sondern eher der bayerischen Schule zuzuweisen sind. Für die Art der **Bayerischen Malerei** um 1500 ist das Hochbild einer Kreuzabnahme mit ihren langgestreckten, hageren und knochigen Gestalten bezeichnend, während die große eindrucksvolle Schutzmantel-

Madonna ein um 1480 entstandenes Werk der **Salzburger Schule** ist.

Wiederum bildet ein Kunstwerk die Ueberleitung zu dem in der Mittelachse nach Westen anschließenden größeren Saal [131]. Es ist der Altarschrein mit *131* zwei Reihen unter naturalistisch behandelten Rankenbaldachinen stehender Heiliger an der linken Längswand. Entstanden zu Ende des 15. Jahrhunderts, bewegt er sich in der Richtung des Michael Pacher († 1498) und ist verwandt den Arbeiten des Bozener Meisters, der den Altar zu Pinzon in Südtirol geschaffen hat und von dem auch die beiden Figuren der Heiligen Leonhard und Stephan in Saal 130 herrühren. Das Wappen rechts unten könnte dasjenige der Tiroler adeligen Familie Künigl im Pustertal sein. Wenn dies zutrifft, so hat die Vermutung Josephis mancherlei für sich, daß die neben dem Wappen kniende Stifterin die Tochter des Georg von Künigl († 1470) ist, die 20 Jahre lang Äbtissin des Frauenklosters Sonnenburg war. Der Saal enthält im übrigen in der Hauptsache **Spätgotische Tafelbilder der Schwäbischen Schule,** darunter die vier aus der 1815 abgebrochenen Dominikaner-Kirche in Rothenburg o. T. stammenden Altarflügel von Martin Schwarz von Rothenburg (um 1480; an der Nordwand des Saales; die Zuschreibung an Martin Schwarz von Rothenburg beruht lediglich auf Tradition) und zwei angeblich aus Ziemetshausen herrührende, beiderseits bemalte Tafeln mit Heiligendarstellungen in der Art des sogenannten Meisters von Kirchheim. Die **Kölner Schule** ist mit den zarttonigen großen Bildern einer Verkündigung und Anbetung der Werkstatt und Richtung des Meisters des Marienlebens vertreten. Das anziehendere und zugleich besser erhaltene von beiden ist das Bild der Verkündigung. Die Komposition ist außerordentlich großzügig und klar. Die beiden Gestalten sind von monumentaler Weihe umschlossen. Dazu atmet das Bild eine idyllische Zartheit und verträumte Behaglichkeit, die unmittelbar das Gefühl tangieren. Die herbere Art der **Westfälischen Schule** repräsentieren

die Kreuzigungsdarstellung eines unbekannten Meisters der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert (ein ähnliches Bild befindet sich in der Kirche Maria zur Höhe in Soest) und eine figurenreiche Passionsszene (Christus vor Pilatus), welche der Kunst der 1521 in Dortmund tätig nachweisbaren Gebrüder Viktor und Heinrich Dünwegge nahesteht, als bezeichnende Proben. Die starken niederrheinischen und niederdeutschen Anklänge, welche diese beiden Tafeln aufweisen, erklären sich zwanglos aus der geographischen Lage. Die Mitte der beiden Längswände nehmen zwei große **Schnitzaltäre** ein, der rechte (um 1500) aus der Kirche des Weilers Bronnholzheim bei Gröningen in Württemberg, der trotz seiner schwäbischen Herkunft vorwiegend mittelfränkische Stilelemente zeigt, der linke mit der von den Heiligen Moritz und Georg begleiteten Madonna im Mittelschrein, ein Werk des Valentin Lendenstreich in Saalfeld († 1507). Dem Bronnholzheimer Altar, der im Jahre 1861 aus Privatbesitz in Crailsheim erworben wurde, eignet eine mehr malerische und freie Art in der Gesamtkomposition wie in den Reliefdarstellungen der Seitenflügel, während die Signatur des Thüringischen Altarwerkes eine steife, mit strenger Symmetrie umkleidete Würde ist. Links von dem Lendenstreich-Altar eine Altartafel mit reizender Rankenbordüre, reich geschnitztem Baldachinwerk und einer Krönung Mariae in ihrer Mitte, ein Erzeugnis der Sächsisch-thüringischen Bildnerei vom Ende des 15. Jahrhunderts. Der aus Bamberg stammende Schrein wurde vermutlich in der Werkstatt des von 1479–1503 nachweisbaren und wahrscheinlich in Saalfeld tätigen sog. Meisters der architektonischen Baldachine geschaffen. Der Entwurf für das Relief der Anbetung der Könige wurde von Lossnitzer in der Handzeichnungssammlung der Veste Coburg aufgefunden.

Wir kommen nunmehr zu einer der wichtigsten Abteilungen der kunstgeschichtlichen Sammlungen des Museums: zu der **Sammlung primitiver Kunst.** Sie umfaßt die Säle und Kabinette 132, 133, 134 und

135. Gibt es wohl etwas Anziehenderes, als die Deutsche Kunst in ihrem Ringen und Werden zu beobachten und zu verfolgen, mit anderen Worten ihr Wesen an dem noch über hartes Felsgestein dahinsprudelnden Quell zu erlauschen? So muß es verständlich erscheinen, daß die Leitung des Germanischen Museums dem Ausbau dieser Abteilung von jeher ein besonderes Augenmerk zugewandt und diesen namentlich in den letzten Jahren, wenn auch unter erschwerten Umständen, nach Kräften gefördert hat. So wurde erreicht, daß die Sammlung der Denkmäler der primitiven Kunst im Germanischen Museum mit an erster Stelle steht, wie sich auf der anderen Seite auch kein zweites Museum rühmen kann, so viele deutsche Altarwerke, Bilder und Skulpturen des 15. und vom Beginn des 16. Jahrhunderts zu besitzen.

Wir betreten zunächst den sich nach Westen anreihenden größeren Saal [132], der die umfänglicheren *132* Werke der **Rheinischen, Thüringischen, Bayerischen, Oesterreichischen, Schwäbischen und Fränkischen Schule des frühen 15. Jahrhunderts** in sich birgt. Zu nennen sind insbesondere der große Erfurter Altarflügel mit Dornenkrönung (1430—40), der, wie wahrscheinlich gemacht worden ist, aus der Marienkirche in Erfurt stammt und die dreifigurige Szene in streng symmetrisch abgewogener Korrespondenz in eine reich gegliederte Baldachinarchitektur eingeordnet zeigt; das Stephan Lochner († 1451) zugeschriebene Tafelbild mit Christus am Kreuz zwischen Maria, Johannes und vier Heiligen, ein für die Kölner Schule sehr charakteristisches Werk, ausgezeichnet durch die große Weichheit und Wärme des Kolorits und bezaubernd durch die Anmut der seelisch ganz mit sich beschäftigten Gestalten; die kunstgeschichtlich sehr bedeutende Verkündigung des in Basel und Genf tätigen und um 1447 † Konrad Witz mit dem fast impressionistischen Einschlag in der realistischen Andeutung der Schatten und der für jene frühe Zeit erstaunlich weit gediehenen luftplastischen Rundung der Gestalten im

Raum bei einem sehr lebhaften Handeln durch Miene und Gebärden; das große vielfigurige Querbild der Kreuzigung mit den beiden Schächern aus Kloster Tegernsee von Gabriel Mälesskircher (um 1430–95) mit verschiedenen, auf gesunde Beobachtung des alltäglichen Lebens schließen lassenden, wenn auch derben Einzelszenen; die eigenartig herben, helltonigen Bilder der Anbetung der Könige und der Darbringung im Tempel vom Weilheimer Meister von 1444, welche ehedem als Flügel zu einem Schnitzaltar im Kloster Polling dienten; und das bogenförmig gekrümmte Epitaph der 1434 † Walpurg Prünsterin vom Nürnberger Meister des Cadolzburger Altares mit einer Darstellung der Geburt. — Für sich allein zu betrachten sind die um 1400 in Nürnberg entstandenen Quer-Tafelbilder des Bethlemitischen Kindermordes, der Maria und Elisabeth mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes (auf der Rückseite Gefangennahme), des Begräbnisses der Maria und der Geißelung Christi. Es ist ohne weiteres klar, daß diese Bilder ehemals Bestandteile ein und desselben Altares waren. In welcher Nürnberger Kirche dieser uranfänglich gestanden hat, ist bis heute nicht festgestellt worden. Der Umstand, daß die Tafel mit den beiden heiligen Frauen und der Gefangennahme erst im Sommer 1924 auf Kosten der Stadt Nürnberg in der Auktion der Sammlung Goldschmidt-Przibram in Brüssel bei Frederik Muller & Cie. in Amsterdam erworben wurde, während die anderen alter Museumsbestand sind, läßt darauf schließen, daß das Auseinanderreißen des Altares in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts gelegentlich der Restaurierung oder Devastierung einer Kirche erfolgt ist. Als solche kommt in Frage die Frauenkirche oder aber die Kartäuserklosterkirche. Wie dem auch sein mag, diese Tafeln, die den Zusammenhang mit der Wandmalerei nicht verleugnen können, bilden den Ausgangspunkt der Nürnberger Tafelmalerei. Sie sind ausgezeichnet durch ein starkes Streben nach Lebens-

wahrheit, das sich einerseits in der Freude am Rohen und Grausamen, andererseits in der Neigung zu maßvoller und teilweise sogar idyllisch-familiärer Darstellungsart äußert. In letzterer Hinsicht ist das Bild mit den beiden heiligen Frauen und ihren Kindern besonders bezeichnend. Die Farben sind außerordentlich licht, die Malweise breit und flott. So vermutet Karl Gebhardt in diesen Bildern die Hand eines Wandmalers, den er mit dem Meister der Ursula-Legende oder, wie er ihn auch nennt, mit dem Meister der Moritzkapelle identifizieren möchte. — Unter den plastischen Arbeiten des Saales werden bemerkt: Die dem Kölner Kunstkreise angehörende, 1922 erworbene Quarzsandstein-Figur einer Madonna, in welcher das Erhabene des abstrakten Stiles der Mitte des 14. Jahrhunderts mit seltener Deutlichkeit zum Ausdruck kommt; die beiden rhythmisch bewegten, monumental aufgefaßten, sich an die gleichzeitige Kathedralplastik eng anschließenden, fast lebensgroßen Einzelfiguren einer schwäbischen Heimsuchung der gleichen Zeit aus einer Kapelle bei Schwäbisch-Gmünd; eine große Nürnberger Hausmadonna der 1. Hälfte des 15. Jahrhunderts (sog. Lobenhofersche Madonna) mit beiderseits in einem reichen Strudel von Röhrenfalten fast gleichmäßig herabfallenden Gewandmassen; die zierlich gearbeitete, im Detail fast ans Kunstgewerbliche streifende, anscheinend böhmische Figur des Ritters St. Georg aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts; die wahrscheinlich aus Schwäbisch-Gmünd herrührende Maria mit dem Kinde aus der Zeit um 1380; die stilistisch große Ähnlichkeit mit dieser aufweisende, leider abgelaugte, wenig spätere (um 1400) Madonna links neben der Lobenhoferschen Hausmadonna, welche im Jahre 1906 im Münchner Kunsthandel erworben wurde; die über dem Mäleßkircherschen Kreuzigungsbild oben an der Wand angeordnete, offenbar ehedem als Mittelgruppe eines Altarschreins dienende, dreifigurige Kreuzigung, das Werk eines bescheidenen, in stilistischer Beziehung aber interessanten Nürnberger Meisters der Zeit um 1430;

und die feine, etwa gleichzeitige niederbayerische Sitzstatue der Mutter Gottes, welche im Jahre 1907 aus Privatbesitz in Altdorf bei Landshut (Niederbayern) in das Museum kam. Wir bewundern bei dieser Gruppe die große Ruhe und Geschlossenheit des Umrisses, in den auch das Kind geschickt eingefügt wurde. Der Faltenwurf ist ausnehmend reich gegliedert, die Bank nach links verlängert und über sie ein Teil des Mantels gelegt, der in seinen Wellenlinien in herrlichem Rhythmus mit der Hauptfigur zusammenklingt. Die moderne Fassung, welche im Jahre 1907 nach Maßgabe der unter den Übermalungen auf dem ursprünglichen Kreidegrund aufgefundenen Farbenreste angebracht worden war, wurde im Jahre 1922 entfernt und damit dem Bildwerk, das eines der schönsten in der plastischen Sammlung des Museums ist, wenigstens seine ursprüngliche plastische Form zurückgegeben.

Unsere Wanderung führt uns nach Norden in den zweiten kleineren Saal der **Sammlung primitiver Kunst**
133 [133]. In ihm sind überwiegend **Plastische Arbeiten des 13. und 14. Jahrhunderts** aufgestellt. Als die bedeutendsten zu nennen sind: die um 1200 geschaffene Tiroler Sitzfigur einer Hl. Anna (die ursprünglich zugehörigen, die Gestalt zu der bekannten Gruppe einer Anna selbdritt ergänzenden Figuren der Maria und des Jesusknaben fehlen) mit dem für die Möbelkunde so wichtigen Sessel, — die 1891 im Münchner Kunsthandel erworbene Figur stammt aus einer Kapelle bei Bruneck in Tirol; die verhältnismäßig lebendig bewegte, über einem Kissen auf einem Thron sitzende Madonna mit dem Kinde, mit noch wohlerhaltener alter Fassung, nur die Gesichter und Haare sind später übermalt worden, das Werk eines kölnischen Meisters, um 1330 entstanden; der angeblich aus dem Dominikanerkloster in Konstanz stammende große Kruzifixus (Ende des 14. Jahrhunderts); die um 1420 in Süddeutschland entstandene, 1894 aus der Sammlung August Riedinger in Augsburg erworbene, wohl schwäbische Gruppe des Ritters St. Georg zu Pferde, ein bei Steifheit

im allgemeinen doch von realistischer Kraft durchströmtes Bildwerk, dessen aus der Renaissancezeit herrührende Fassung erst jüngst freigelegt wurde; der kleine, angeblich aus einer Kirche am Bodensee stammende Kruzifixus, streng frontal, streng symmetrisch, gleichwohl aber mit vielbesagendem Gesichtsausdruck (1. Hälfte des 13. Jahrhunderts); und die um 1350 geschaffene, auf ihre ursprüngliche Goldfassung jüngst wieder zurückgeführte Wandgruppe der Maria im Wochenbett, eine seltene, mit bezaubernder Naivität ausgeführte Darstellung. „Sie ist eines der wenigen auf uns gekommenen Beispiele dieser Weihnachtsszene, von denen sich die schönste im Nationalmuseum in München, weitere im Stuttgarter Museum, in Berlin, in Darmstadt, in Hannover befinden" (vgl. Hubert Wilm, Mittelalterliche Plastik im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, S. 19). Die rechts daneben aufgestellte Sitzfigur eines rheinischen Bischofs aus der Zeit um 1430 (Neuerwerbung 1922) gibt nicht nur ein anschauliches Bild der etwa bis zum Jahre 1435 dauernden Periode des sog. weichen Stils, sondern ist zugleich ein treffliches Beispiel einer selten gut erhaltenen originalen Bemalung und Vergoldung. — Unter den **dem 14. und 15. Jahrhundert angehörenden Bildern** dieses Saales verdienen hervorgehoben zu werden: Die reizende Madonna mit der Erbsenblüte, ähnlich derjenigen vom Meister Wilhelm von Köln im Wallraff-Richartz-Museum, die Hl. Barbara vom Nürnberger Meister des Imhoffaltares in der Lorenzkirche und die Hl. Margareta mit dem Drachen, fränkisch um 1440. Dazu kommt noch als Neuerwerbung der jüngsten Zeit (1921) das vierteilige kleine Tafelbild mit Passionsszenen auf Goldgrund, trotz bestehender gegenteiliger Meinung doch wohl der Oberdeutschen Schule und dem Ende des 14. Jahrhunderts zuzuweisen. Es ist der Rest eines Hausaltärchens.

Es folgt nach Osten der dritte und kleinste unter den **die Sammlung primitiver Kunst** in sich fassenden Oberlichträumen [134]. Das älteste Stück des Saales ist der 1881 *134*

erworbene Altarvorsatz aus der Nikolaikirche zu Quern in Angeln (Kreis Flensburg, Schleswig-Holstein), ein viereckiges getriebenes, ziseliertes und vergoldetes Kupferrelief auf Eichenholzunterlage mit dem von den vier Evangelistensymbolen und den 12 Aposteln begleiteten Salvator mundi. Wir stehen einem sehr bedeutenden nordgermanischen Werk gegenüber, das um 1200 zu datieren ist. Bei der Erwerbung war das Antependium dick mit Oelfarbe in mehreren Schichten bemalt und zum Teil goldbronziert. Die Freilegung des Kunstwerkes in seinem jetzigen Zustand erfolgte i. J. 1909 in den Werkstätten des Museums. Sie hat dem Stück, das allerdings nicht ganz intakt auf uns gekommen ist, den größten Teil seines ursprünglichen Reizes zurückgegeben. Weiter bezitzt das Kabinett in der Figur des jugendlichen Johannes des Täufers aus dem Schlosse Schülzburg in Schwaben (Neuerwerbung des Jahres 1923) das früheste und zugleich bedeutendste Beispiel der den romanischen Stil ablösenden Frühgotik. Im großen und ganzen wohlerhalten ist auch die ursprüngliche Bemalung, vor allem das helle, ohne jede Bolusunterlage auf den weißen Kreidegrund aufgelegte Glanzgold. Entstanden ist die Figur um 1280. In die gleiche Zeit ist auch die frontale rheinische Sitzfigur einer Madonna zu setzen, welche durch die außerordentliche Strenge ihres fast architektonischen Aufbaues überrascht. Der Zeit nach folgt die um 1320 zu datierende Büste einer Heiligen (Neuerwerbung 1922). Ihre enge Verwandtschaft mit den nahezu gleichzeitig anzusetzenden Büstenreliquiaren in St. Cunibert zu Köln erweist das interessante Stück gleichfalls als eine in Köln geschaffene Arbeit. Kunstgeschichtlich bedeutsam sind wegen zuverlässigen Feststehens ihrer örtlichen Herkunft die beiden schlanken Madonnen zu den Seiten des Schülzburger Johannes. Erworben i. J. 1921, gehören beide der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an. Die linke stammt aus Graß bei Regensburg, die andere, anscheinend das Modell zu einer größeren Figur, aus der Gegend von Bamberg. Die Madonna aus Graß steht stilistisch in

Zusammenhang mit der aus Straubing stammenden Madonna mit dem Rosenstrauch im Bayerischen Nationalmuseum in München. Groß ist vor allem die Uebereinstimmung der Haltung und Kopfform des Christkindes. Erwähnung erheischt auch wegen der starken Betonung des seelischen Moments die angeblich ehemals im Kölner Dom befindliche Pieta (um 1400), die übrigens enge Verwandtschaft zeigt mit dem Kruzifixus in St. Maria im Kapitol ebendort. Wenig früher (um 1380) entstanden ist die schlanke, aus Aachen kommende Standfigur eines heiligen Bischofs in der Südostecke des Saales. Auffallend ist die steife, streng frontale Haltung, die, wie Hubert Wilm mit Recht bemerkt, beim ersten Anblick an eine viel frühere Entstehungszeit denken läßt (Neuerwerbung 1921). Als Kuriosum sei angefügt, daß der kleine Pappelholz-Cruzifixus über dem Querner Antependium (2. Hälfte des 13. Jahrhunderts) ehemals auf der Spitalbrücke zu Saalfeld aufgestellt war.

Es folgt der letzte in der Reihe der Säle der **Sammlung primitiver Kunst** [135]. Es ist zugleich das *135* erste in der Reihe der Seitenlichtkabinette, welche sich an der nördlichen Breitwand des Neubaues am Kornmarkt entlangziehen. Als zusammenfassender Mittelpunkt wurde ein auf Goldgrund gemaltes, um 1460 entstandenes Tafelbild der Nürnberger Schule mit Christus als Weltenrichter, dem Jüngsten Gericht und der knienden Stifterfamilie (Nützel-Groß) verwandt. Die Dominanten aber der Seitenwände bilden einerseits die im Jahre 1924 erworbene, zuletzt auf der Ausstellung von Meisterwerken der Bildhauerkunst in Frankfurter Privatbesitz gezeigte altgefaßte Pappelholzfigur einer sitzenden Madonna, die aber kaum als ostfranzösisch und dem Ende des 12. Jahrhunderts angehörend anzusprechen, sondern als um 1250 in Westfalen entstanden zu denken ist, andererseits die merkwürdig archaisierende, noch ganz romanisch aufgefaßte oberdeutsche Petrusfigur mit ihrer noch größtenteils wohlerhaltenen Vergoldung und Bemalung

(2. Hälfte des 13. Jahrhunderts). Und noch ein Hauptwerk des Kabinetts muß vor den anderen genannt werden, das ist die mit nach links geneigtem Kopf dasitzende Maria, Teilfigur einer Pieta, das Werk eines Meisters aus der Bodenseegegend, eine Schöpfung von tiefergreifendem seelischem Gehalt, die mindestens noch dem Anfang des 14. Jahrhunderts zugewiesen werden muß (Neuerwerbung 1922). Es ist hingewiesen worden auf die Verwandtschaft mit dem Torso einer Pieta aus Radolfzell im Museum zu Freiburg und den Figuren einer Maria und eines Johannes vom Bodensee im Landesmuseum in Stuttgart. Einen würdigen Abschluß der Sammlung der primitiven Kunst bilden die 1921 erworbene Kölnische Sitzmadonna aus dem Ende des 13. Jahrhunderts mit bereits lebhaft sich gebärdendem Kind, nahe verwandt der berühmten Madonna von Lüttich und einer Eichenholzmadonna im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin, und der holzgeschnitzte, ursprünglich ganz vergoldete Christus an der Martersäule, in dem wir ein vor allem typologisch bedeutsames Bildwerk der 2. Hälfte des 14. Jahrhunderts zu sehen haben (Neuerwerbung 1922).

Die nun folgenden Seitenlichtkabinette 136 bis 142 dienen in Ergänzung der großen Mittelsäle der Darstellung der **Malerei.** Und zwar sind es zumeist kleinere Bilder und Altarwerke, die in ihnen Aufnahme gefunden haben. Es reihen sich von West nach Ost
136 aneinander ein **Kölnisch-niederdeutsches Kabinett** [136] (Meister des Marienlebens, Meister der Hl. Sippe, Viktor und Heinrich Dünwegge, welche um 1521 zu Dortmund in Westfalen tätig waren, und Barthel Bruyn),
137 ein **Nürnberger Kabinett** [137] (hier vor der Mitte der Ostwand das erste selbständige Porträt der Nürnberger Kunst vom Meister des Ehenheim-Epitaphs in der Lorenzkirche, den Karl Gebbardt Hans Peurl benannt hat; dann ein dreiteiliger, 1493 datierter Altar mit den Wappen Volckamer-Mendel aus dem Katharinenkloster in Nürnberg und Arbeiten von Michael Wohlgemuth
138 und seiner Werkstatt), ein **Schwäbisches Kabinett** [138]

(Meister von Kirchheim, Bernhard Strigel [Mindelheimer Altar], Hans Maler, Martin Schaffner, Hans Leonhard Schäufelein), ein **Donauschul-Kabinett** [139], das in der *139* Hauptsache aus Werken des Regensburger Malers Albrecht Altdorfer (um 1480—1538) besteht, aber daneben auch ein bedeutendes Werk von dem Tiroler Michael Pacher († 1498), eine im Jahre 1921 aus der Sammlung Defregger erworbene Geburt Mariens, und ein im Kolorit prachtvolles „Martyrium des Hl. Leodegar" von Wolfgang Huber, um 1500, enthält, ein vornehmlich **der fränkischen und schwäbischen Kleinmalerei** gewidmetes Kabinett [140] (Hans Pleydenwurff [?], das *140* Wohlgemuth-Porträt von Albrecht Dürer, Hans Weiditz, das Bildnis des Jörg Ketzler vom Jahre 1499 von Jakob Elsner, die Dürer-Schüler Wolf Traut und Hans von Kulmbach, ein kleines Lutherbild vom Jahre 1533 von Lucas Cranach dem Älteren, Hans und Sigmund Holbein, Hans Burgkmair, die interessanten flandrisch beeinflußten, aber oberdeutschen Bilder der Allegorie auf Leben und Tod und des Jüngsten Gerichtes), ein **Niederländer Kabinett** [141], in dem eine Perle der Sammlung: *141* Rembrandts berühmtes Bild „Paulus im Gehäus", sein Selbstbildnis von 1629, das kostbare Gesellschaftsstück von Pieter de Hooch (1630-1681), ein Damenbildnis vom Jahre 1658 von Gerard Terborch, sowie das derb realistisch geartete große Ecce-homo-Bild vom Jahre 1566 von Joachim Bueckelaer (1530? bis 1575?), und endlich ein **Kabinett mit Kleinbildern deutscher Meister vom Ende des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts** [142] (Lorenz Strauch, *142* Adam Elsheimer, Johann Rottenhammer, Johann Heinrich Roos, Christian Seibold, Georg Desmarées, Ignaz Stern gen. Stella, Christian Wilh. Ernst Dietrich, Anton Franz Maulpertsch, Januarius Zick und Johann Georg Edlinger).

Es folgt als letzter Saal der Nordreihe der **Burgkmair-Saal** [143], der nach Süden mit dem Dürer- *143* Saal durch einen Durchgang in Verbindung steht. Von Hans Burgkmair (1473 bis 1531) findet der Besucher die herrliche, noch ganz unter dem Banne der venezianischen Kunst stehende, im Jahre 1509

gemalte Madonna im Garten vor hügeliger, reich differenzierter Landschaft, eine Schöpfung von großer Anmut und seltenem Liebreiz, und einen dreiteiligen Sebastians-Altar mit offener Renaissancehalle im Mittelbild, datiert 1505. Der Nördlinger Stadtmaler Hans Leonhard Schäufelein (um 1488—1540) ist mit zwei Episoden aus der Onufriuslegende, einem Hieronymus-Bild und einer Darstellung der Hl. Brigitta vor dem Gekreuzigten aus dem Brigittinerkloster Maihingen vertreten. Die Art des Ulmer Malers Martin Schaffner († 1541) lernen wir an zwei schmalen Tafeln mit den Aposteln Philippus und Jacobus minor vor schlichter Renaissance-Architektur über gemustertem Goldgrund und an zwei Votivbildern gegen Kriegs- und Pestgefahr (Werkstattarbeiten) kennen. — Aber auch einige hervorragende Werke der **Schwäbischen Plastik** aus der Frühzeit des 16. Jahrhunderts hat der Saal aufzuweisen, so zunächst die noch alt gefaßten, jedoch teilweise übergangenen beiden Hochreliefs zweier Heiligenpaare (Martinus [Bischof mit dem Bettler] und Barbara, Georg [weißes Kreuz auf rotem Grund] und Margareta) aus den Bodenseegegenden. Um 1520 entstanden, sind sie früher mit dem Biberacher Meister Jörg Kändel (1502—35) in Zusammenhang gebracht, neuerdings aber (Karl Gröber) dem Meister der Mindelheimer Sippe zugeschrieben worden. In ihnen ist der zu Beginn des Jahrhunderts auftretende Parallelfaltenstil, der im ersten Drittel alle oberdeutschen Schulen beherrscht, zu einer überraschenden Größe der Auffassung entwickelt. In den Schreinfiguren Johannes des Täufers und Johannes des Evangelisten aber ist er auf seiner höchsten Höhe, auf dem Gipfel seiner barockisierenden Bewegtheit angelangt. „Nur ganz wenige Werke der Spätgotik können sich, was künstlerische Empfindung und rassige Ausführung anlangt, mit diesen Meisterwerken der Holzplastik messen" (Hubert Wilm). Ueber dem Durchgang nach dem Dürer-Saal das temperamentvoll bewegte Relief der Dornenkrönung aus der Sammlung Leinhaas, in

München, das von diesem selbst nicht mit Unrecht als auf die Art des Erasmus Grasser in München hindeutend bezeichnet worden ist.

Nochmals sind wir, um von der Führungslinie nicht abzukommen, gezwungen, eine Rückwärtsbewegung durch die soeben begangenen Kabinette anzutreten. Wir wandern bis zum Kabinett 134 zurück und begeben uns dann durch die Türe rechter Hand in die **Sammlung der Gold- und Silbergeräte** [144]. *144* Wir erkennen sehr bald, wie groß der Reichtum des Museums an Altargeräten, Reliquiaren, Kelchen, Monstranzen, Ciborien und Vortragekreuzen ist, welch eine stattliche Fülle es aufzuweisen hat an Pokalen, Bechern, Trinkgefäßen mannigfachster Gestalt, Tafelaufsätzen, Kannen, Schüsseln, ganzen Servicen, Leuchtern, an Schmuck, Anhängern, Ringen, Ketten, Armbändern, Patenpfennigen, Taufmedaillen, Brautkronen und anderem mehr. Es ist unmöglich, dem mannigfaltigen Inhalt dieses Saales im Rahmen eines Führers auch nur einigermaßen gerecht zu werden. Doch kann man an dem Augsburger Ebenholz-Tabernakel mit durchbrochenen Silberauflagen und in Silber getriebenen Darstellungen aus der Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert in seinem rückwärtigen Teil nicht achtlos vorübergehen. Nicht unerwähnt bleiben können auch das spätgotische Ciborium in Turmform aus Ochsenfurt (um 1500, im ersten Wandschrank links); der Holzschuhersche Familienpokal mit emaillierten Wappen Nürnberger Patriziergeschlechter, eine Arbeit des Nürnberger Goldschmieds Elias Lencker v. J. 1562 (ebendort); der große Glaspokal mit silbervergoldeter Montierung von Wenzel Jamnitzer; der Pokal der Nürnberger Schneider-Innung in Form eines Fingerhutes v. J. 1586 von Elias Lencker; die silbergetriebene Reliquienbüste des Hl. Zeno, 1467 vom Probst Ladislaus von Achdorf in die Stiftskirche zu Isen in Oberbayern gestiftet, wahrscheinlich eine Augsburger Arbeit; der kunstvoll gegliederte Nautiluspokal, den Friedrich Hillebrand i. J. 1595 in Nürn-

berg fertigte; der Kressische Pokal in Form eines Hahnes, den der Nürnberger Hans Petzolt i. J. 1599 schuf; der große Tafelaufsatz in Schiffsform v. J. 1503; die große silbervergoldete Prunkplatte von Ludwig Biller und Joh. Andr. Thelot, Anfang des 18. Jahrhunderts; die plastisch wie technisch vollendete Silberstatuette des Hl. Bartholomaeus v. J. 1509, eine Leihgabe aus der Kirche zu Wöhrd; das große Fürstliche Reisenecessaire der Sammlung Sulkowski, eine Augsburger Arbeit aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts; daneben ein ähnliches, 32teiliges, 50 Jahre späteres Silberservice mit reizvollen Rokokoornamenten, zum größeren Teil von dem Augsburger Goldschmied Joh. Mart. Satzger herrührend und seiner Zeit aus dem Ausland zurückerworben; der um 1540 von Peter Flötner für die Familie Holzschuher geschaffene Kokosnußpokal, eines der schönsten Goldschmiedewerke der deutschen Renaissance; das zierliche, spätgotische, 1917 aus dem Münchener Kunsthandel erworbene Brautkrönchen, 15.—16. Jahrhundert; der aus Löffeln, Knöpfen, Teilen von Frauengürteln und Taschen, Anhängern, Münzen und Amuletten bestehende Pretzfelder Silberfund (16. bis 17. Jahrhundert) und der Goldschmuck der märkischen Adelsfamilie von Holtzendorff aus dem Anfang des 17. Jahrhunderts, der im Jahre 1626 vergraben worden war und im Jahre 1886 wiedergefunden wurde. Ueber den Schränken aufgehängte Porträts zeigen den Schmuck in seiner praktischen Anwendung.

Die weiter nach Norden anschließenden, bereits im Obergeschoß des Verwaltungsgebäudes am Korn-
145–148 markt gelegenen Säle [145—148] sind der Darstellung der **Entwicklung der Schrift und des Druckes** gewidmet. Auch werden hier **Schreibkunststücke, wertvolle alte Bucheinbände** und **wechselnde Ausstellungen** aus den Beständen der **Vereinigten Graphischen Sammlungen des Museums und der Stadt Nürnberg** (wobei an
149 den Sonntagen auch Saal [149] mit hinzugezogen wird) gezeigt.

Zurückgekehrt in den Saal der Gold- und Silbergeräte [144], gelangen wir durch die Primitivensäle [134 und 133] zur Haupttreppe, welche in die Ehrenhalle des Neubaues am Kornmarkt [2] und somit zum Haupteingang [1] zurückleitet.

Abdruck eines Zeugdruckmodels um 1400.

Das Germanische Museum in Nürnberg ist eine dem deutschen Volke gehörige Stiftung mit den Rechten einer juristischen Persönlichkeit. Alle Gebäude und Sammlungen sind auf Grund der freiwilligen Beiträge von Mitgliedern geschaffen worden.

Daher versäume niemand, der das Germanische Museum besucht, die Mitgliedschaft (Mindestjahresbeitrag 5 Mk.) zu erwerben, die zum freien Eintritt — außer am Reinigungstage — berechtigt.

Die reich illustrierte Zeitschrift des Museums, der „Anzeiger", ist von Mitgliedern zum Vorzugspreise von drei Goldmark für den Jahrgang (ab 1924; der Doppeljahrgang 1922/23 kostet 5 Goldmark) zu beziehen.

Die **Kunst- und kulturgeschichtlichen Sammlungen des Germanischen Museums** sind geöffnet:

Dienstag, Mittwoch, Donnerstag und Freitag von 10—4 Uhr.

An Sonn- und Feiertagen, mit Ausnahme des 1. Januars, Karfreitags, Ostersonntags, Himmelfahrtstages, Pfingstsonntags und des 25. Dezember, an welchen Tagen das ganze Museum geschlossen ist,
von 10—1 Uhr.

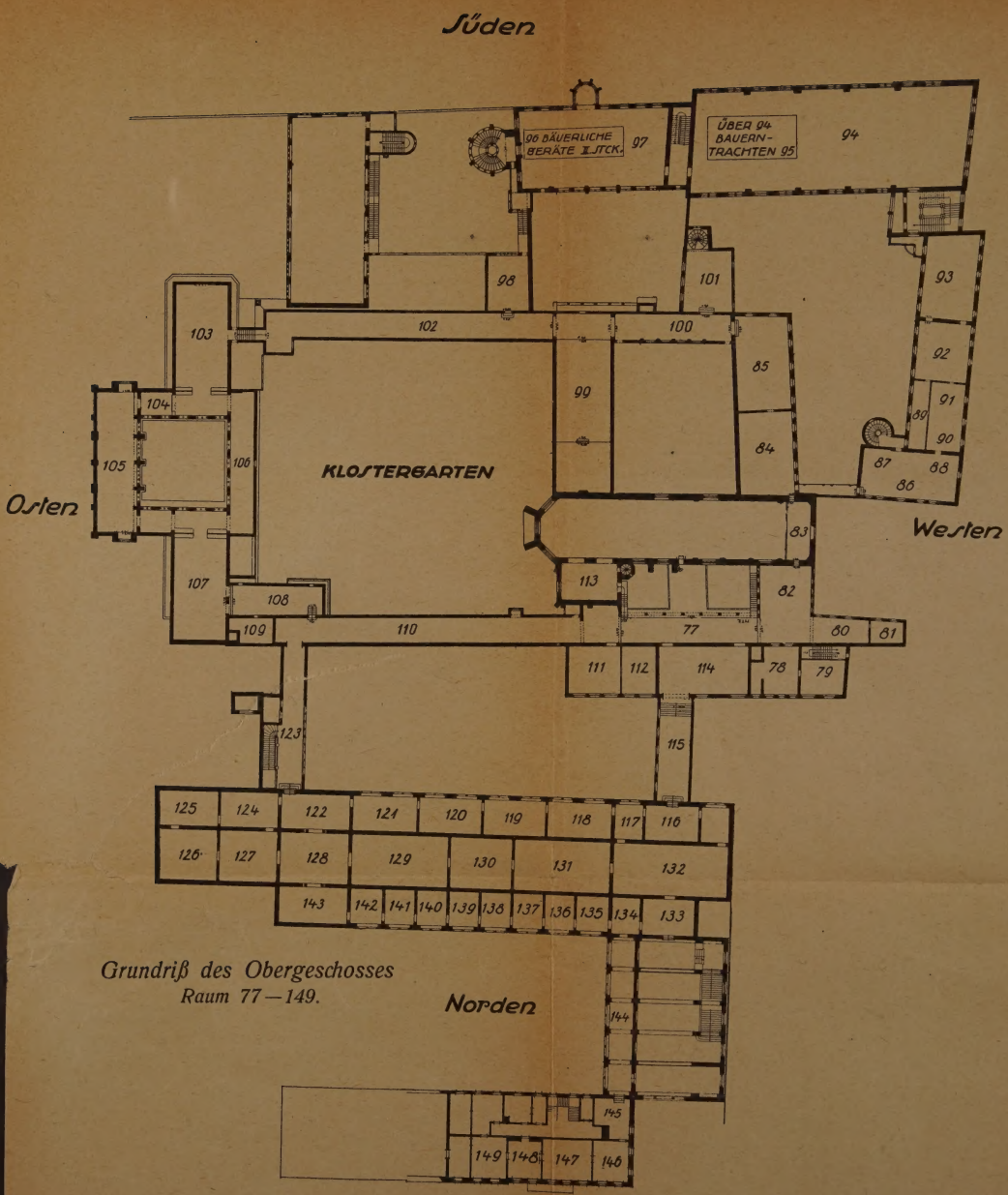
An den Samstagen und den Vorabenden genannter Tage
von 10—2 Uhr.

Montags sind die Sammlungen zwecks Reinigung geschlossen; doch finden in der Zeit von 10—2 Uhr gegen eine Eintrittsgebühr von 2 Mk. für die Einzelperson Führungen statt. Fällt auf den Montag ein Feiertag, so sind die Sammlungen an diesen Tagen geöffnet, dagegen am folgenden Wochentag geschlossen.

Eintrittsgeld:

Wochentags — mit Ausnahme Montags — 1 Mark. An Sonntagen ist der Eintritt frei.

Grundriß des Erdgeschosses
Raum 1—76.



Grundriß des Obergeschosses
Raum 77—149.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00143 6456